

Universidade de Lisboa



Cânones, movimento e expressão na representação da figura humana

Filipa de Albuquerque Rebelo Christellys Soromenho Tirgoala

Relatório da Prática de Ensino Supervisionada orientado pela Professora
Doutora Margarida Calado

Mestrado em Ensino das Artes Visuais

2015

Universidade de Lisboa



Cânones, movimento e expressão na representação da figura humana

Filipa de Albuquerque Rebelo Christellys Soromenho Tirgoala

Relatório da Prática de Ensino Supervisionada orientado pela Professora
Doutora Margarida Calado

Mestrado em Ensino das Artes Visuais

2015

RESUMO

O presente relatório é realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Artes Visuais, na disciplina de Desenho A, e reflete a experiência de prática pedagógica supervisionada a uma turma do 11º ano da Escola Secundária da Portela, em Lisboa.

O módulo lecionado incide sobre a representação da figura humana e foi apresentado em quatro temas, sempre baseados numa perspetiva histórica, sendo dois temas referentes à representação da figura humana global e dois referentes à representação do rosto. Os temas apresentados são: As proporções da figura humana, o movimento na figura humana, a representação do rosto e as expressões do rosto.

Na sua organização o relatório contém uma primeira parte que consiste no enquadramento teórico que vai servir de base aos módulos apresentados aos alunos, seguidamente é feito o enquadramento da escola e alunos e, numa terceira parte, é apresentada a planificação e descrição das aulas lecionadas.

Palavras chave: Desenho, proporções da figura humana, representação de movimento na figura humana, expressões do rosto, cianotipia.

ABSTRACT

This report is made within the Master in Teaching Visual Arts, at the class of Drawing, and reflects the experience of supervised teaching to an 11th grade class at Portela Secondary School, in Lisbon.

The main theme focuses on the representation of the human body and was presented in four subjects, always based at an historic approach. Two of the subjects aimed the global representation of the human body and the other two aimed the representation of the head. The subjects that where presented are: The proportions of the human body, movement of the human body, drawing of the head and face expressions.

The present report is organized starting with a theoretic approach of what will be the base to the subjects presented to the students, followed by a description of the school and the students, concluding with the planning and description of each class.

Keywords: Drawing, proportions of the human body, movement of the human body, head and face expressions, cyanotype.

ÍNDICE

1. Introdução.....	1
2. Enquadramento Teórico	3
2.1 Tema 1 – As proporções da figura humana	8
2.2 Tema 2 – O movimento na figura humana	18
2.3 Tema 3 – As proporções do rosto	22
2.4 Tema 4 – As expressões do rosto.....	26
3. Contexto Escolar	31
3.1. Caracterização da escola e comunidade escolar	31
3.1.1. Agrupamento.....	31
3.1.2. Espaço físico da escola.....	32
3.1.3. População escolar.....	34
3.1.4. Oferta curricular.....	34
3.2. Caracterização do grupo de artes visuais (grupo 600)	36
3.2.1. Oferta curricular.....	36
3.2.2. Corpo docente.....	37
3.3. Caracterização da turma do 11º ano	37
3.3.1. Caracterização sociocultural	38
3.3.2. Desempenho escolar	38
3.3.3. Ambições a nível de prosseguimento de estudos	40
4. Unidade Didática	41
4.1. Enquadramento curricular.....	41
4.2. Apresentação.....	41
4.3. Metodologia	43
4.4. Planificação das aulas	44
4.4.1. Tema 1: Proporções da figura humana	44
4.4.2. Tema 2: Representação da figura humana - movimento	45
4.4.3. Tema 3: Proporções do rosto.....	47
4.4.4. Tema 4: Expressões do rosto	48
4.4.5. Complemento: Representação da figura humana por desenho/fotografia	49
4.5. Descrição das aulas.....	51
4.6. Avaliação	73
4.7. Análise e Reflexão.....	75

5. Considerações finais	77
Referências	81
Referências das imagens	84
Apêndice 1 Expressões segundo Charles Le Brun	85
Apêndice 2 Questionário aos alunos	93
Apêndice 3 Cronologia dos tratadistas abordados	97
Anexo 1 Parecer do professor cooperante	101

1. INTRODUÇÃO

O presente relatório, realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Artes Visuais, tem por base a experiência de prática pedagógica supervisionada, realizada na Escola Secundária da Portela, na disciplina de Desenho A do 11º ano.

O módulo lecionado foi referente à representação da figura humana, estando este dividido em quatro temas, sendo os dois primeiros temas relativos à representação da figura como um todo, e os outros dois sobre a representação da cabeça, com especial incidência sobre o rosto. Assim os temas apresentados foram:

1º Tema: As proporções da figura humana,

2º Tema: Representação do movimento,

3º Tema: As proporções da cabeça,

4º Tema: As expressões do rosto.

Por se tratar de uma turma que não frequentou a disciplina de História da Cultura e das Artes, por esta não estar disponível na escola para seleção no ano anterior, procurou-se interligar a representação da figura humana na perspetiva do Desenho com a da História da Arte, procurando abordar a forma como os vários temas apresentados foram referidos pelos diversos tratadistas de arte e artistas no decurso da história.

Foi ainda acrescentado um tema complementar, procurando alargar a abordagem do desenho da figura humana para além do meio riscador sobre papel, com que os alunos estão familiarizados, mostrando que este pode ser utilizado em combinação com outras técnicas, neste caso com a cianotipia.

O facto de se ter selecionado a cianotipia foi em primeiro lugar por se tratar de uma técnica fotográfica histórica, que esteve na origem da fotografia, seguindo a estrutura dos temas anteriores, iniciando com a abordagem da história e passando à prática experimental na aula. Por outro lado, porque é

uma técnica fotográfica em que os negativos devem ter o formato da fotografia final, uma vez que é realizada por contacto, o que vai permitir aos alunos preparar negativos de uma dimensão razoável. Ainda foi considerado o facto de não exigir um laboratório fotográfico ou químicos mais tóxicos, pois é exposta ao sol e revelada com água.

Este módulo letivo está enquadrado no plano curricular de escola, motivo pelo qual ocupou todo o segundo período de aulas, num total de 40 aulas.

A apresentação deste relatório está dividida em três secções, sendo a primeira o enquadramento teórico que serviu de base à preparação e apresentação das aulas, abordando os quatro temas apresentados, uma segunda secção referente ao enquadramento da turma na escola e sociedade, e uma terceira secção em que é abordada a planificação e descrição das aulas lecionadas.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

IMPORTÂNCIA DA FIGURA HUMANA NA APRENDIZAGEM DO DESENHO

O desenho da figura humana tem sido considerado, ao longo dos anos, como essencial para a formação artística, sendo uma presença constante, até mesmo o tema principal, no estudo académico ao longo da história. Nikolaus Pevsner, ao escrever sobre o desenvolvimento histórico das academias, indica, entre outras referências, que no século XVI era tido como indispensável que uma academia tivesse uma sala reservada ao desenho do natural¹ e no século XVIII era considerado essencial desenhar as diversas partes do corpo humano isoladamente, atendendo às suas formas e proporções, passando posteriormente ao desenho da figura completa².

No mesmo sentido escreve Margarida Calado que nas academias o ensino “tem por objecto quase exclusivo o estudo da figura humana nua, em diversas posturas ou atitudes e, como vimos, em todas as particularidades anatómicas.”, acrescentando que “a palavra *academia* ou *académia* é definida como *modelo plástico para o ensino do desenho das formas humanas*, mas também pode designar o desenho resultante desse exercício.”³

Os motivos para a importância do estudo da figura humana podem ser, como afirma Ramón Padilla, tanto a consequência da necessidade que o homem tem de encontrar significados desde a infância para a sua relação com o meio envolvente⁴, como ser devido às dificuldades que apresenta este tipo de representações, como refere Francisco Assis Rodrigues, num discurso em 1856: “O estudo mais digno do homem é o próprio homem, esta obra

¹ “che una stanza sai riservata ‘a ritrarre dal naturale’ com’è ritenuto indispensabile nelle academie moderne.” (PEVSNER, 1982, p. 52)

² “Un’accademia d’arte alla fine del XVIII secolo era ancora esclusivamente una scuola de disegno. La sua normale struttura, confermata in ogni luogo da regoli e documenti, é descritta da Sulzer, il più notto scrittore tedesco dell’epoca in materia estetica. Nell’*Allemeine Theorie der Bildenden Künste* (...) ‘L’accademia deve essere ben fornita degli strumenti necesari all’insignamento del disegno. (...) Libri di disegni che mostrino in primo luogo parti distinte del corpo umano, forme e proporzioni di teste, nasi, orecchie, labbra, occhi, ecc., poi parti più estese e quindi l’intero corpo umano. Il primo compito da assegnare è quello de copiare queste figure...’.” (PEVSNER, 1982, p. 186)

³ (CALADO, 2012, p. 116)

⁴ “desde la infancia, el hombre va constituyendo y encontrando significados de su relación con el entorno a través de la imitación. (...) La tendencia a representar imágenes humanas es, pues, una consecuencia lógica de esta imitación natural.” (Padilla, 2007, p. 207)

primorosa que saíu das mãos do Criador; mas, que vasto e difícil estudo é este!”⁵

Talvez esta dificuldade esteja relacionada com o facto de ser a figura humana algo que está sempre presente, com que nos habituamos de tal forma a conviver que se torna difícil observar na perspetiva da representação. Neste sentido, Gombrich refere que existe uma grande dificuldade em ter a perceção de quais as alterações que se produzem num rosto ao sorrir ou ao mudar de expressão, apenas pela observação das pessoas que nos rodeiam, pois tendemos a ver a face como um todo e de uma forma intuitiva.⁶

Para desenhar é necessário o desenvolvimento da capacidade de observação, para um modo mais analítico, ou seja, ver o que nos rodeia numa perspetiva diferente, como afirma Padilla “El mirar exige un estado de atención consciente por lo cual se adquiere noción de la intervención en el proceso y el modo como se imbrican acciones voluntarias e intuitivas.”⁷ Para atingir este objetivo há a necessidade de recorrer a conhecimentos que se vão adquirindo e construindo, pois, segundo Gombrich, há uma diferença entre ver e conhecer, sendo que, de forma geral, toda a representação é baseada em convenções.⁸

É necessário então auxiliar o processo de observação, munindo o estudante de artes com uma série de conhecimentos que não apenas o auxiliem a ultrapassar essas dificuldades, como promovam a construção da estrutura do desenho. Gombrich faz um paralelismo entre artista e escritor indicando que ambos têm a necessidade de criar um vocabulário antes de *copiar* a

⁵ (CALADO, 1988, p.86)

⁶ “We respond to a face as a whole: we see a friendly, dignified, or eager face, sad or sardonic, long before we can tell what exact features or relationships account for this intuitive impression. I doubt if we could ever become aware of the exact changes that make a face light up in a smile or cloud over in a pensive mood simply by observing the people around us.” (GOMBRICH, 1977, p. 282)

⁷ (PADILLA, 2007, p. 102)

⁸ “I believe it cannot be sufficient to repeat the old opposition between ‘seeing’ and ‘knowing’, or to insist in a general way that all representation is based on conventions.” (GOMBRICH, 1977, p. 21)

realidade.⁹ E acrescenta que o artista tem tendência para ver o que pinta mais do que pintar o que vê.¹⁰

Jonathan Richardson afirma no início do século XVIII que nenhum homem vê as coisas como são, se não souber como é suposto serem, dando o exemplo da observação de um desenho académico feito por alguém que seja ignorante a respeito da estrutura óssea e da anatomia com o desenho feito por outro que tenha este conhecimento, pois ambos vêm a mesma vida mas com olhos diferentes.¹¹

O que se procura atingir com o estudo das proporções da figura humana é o fornecer aos alunos de arte uma base de conhecimento, ou um esquema, que sirva de ponto de partida para uma maior facilidade de representação deste tema complexo. Uma vez que, e ainda segundo Gombrich, sem um esquema que possa ser modulado ou modificado, nenhum artista pode imitar a realidade, acrescentando que os gregos chamavam a esse esquema o cânone, que será essencial para o artista construir uma figura plausível.¹²

Assim, esta necessidade do estudo aprofundado do desenho da figura humana na formação artística, justificada pelas dificuldades a ela inerentes, leva a que, no processo de a ultrapassar, se criem no artista em formação uma série de mecanismos que vão desenvolver a capacidade de observação e de abstração. Estas levarão a uma mais fácil representação tanto do que se vê, como do que se desenha de imaginação. Segundo Vygotsky:

“Qualquer atividade imaginativa tem sempre uma história longa atrás de si. Aquilo a que chamamos criação é habitualmente apenas o ato do

⁹ “There is no neutral naturalism. The artist, no less than the writer, needs a vocabulary before he can embark on a ‘copy’ of reality” (GOMBRICH, 1977, p. 75)

¹⁰ “Painting is an activity, and the artist will therefore tend to see what he paints rather than paint what he sees.” (GOMBRICH, 1977, p. 73)

¹¹ “Jonathan Richardson remarked early in the eighteenth century: ‘For it is a certain maxim, no man sees what things are, that knows not what they ought to be. That this maxim is true, will appear by an academy figure drawn by one ignorant in the structure, and knitting of the bones, and anatomy, compared with another who understands these thoroughly... both see the same life, but with different eyes’.” (GOMBRICH, 1977, p. 10)

¹² “Without a schema which can be modulated and modified, no artist could imitate reality. We know what the ancients called their schemata; they referred to them as the canon, the basic geometric relationships which the artist must know for the construction of a plausible figure.” (GOMBRICH, 1977, p. 126)

nascimento que ocorre em resultado de um prolongado processo interno de gestação e desenvolvimento fetal.”¹³

É na perspectiva do desenvolvimento desses conhecimentos que se procura abordar o estudo das proporções da figura humana, procurando nos escritos de tratadistas de arte e artistas as indicações que auxiliem a construir ferramentas para uma maior facilidade no desenho de um tema tão complexo.

ABORDAGEM DO DESENHO DA FIGURA HUMANA NOS TRATADOS DE ARTE

Iniciando a análise dos tratados de arte e antes de entrar na representação da figura humana, será pertinente fazer uma introdução sobre a forma como esta foi estudada, quais os caminhos que os artistas seguiram para a obtenção de conhecimentos anatómicos mais aprofundados, bem como a forma, linguagem e pensamento com que os tratadistas descrevem essa anatomia.

Cirilo Volkmar Machado¹⁴ refere a importância do estudo da anatomia afirmando que “Quando se começa a desenhar do natural não se descobrem quase alguns músculos, por isso é necessário o conhecimento da anatomia não para mostrar-nos a natureza oculta mas para não desconhecer o que ela mostra.”¹⁵

Sobre a importância de estudar através de tratados e de desenhos, refere Leonardo da Vinci¹⁶ que para além da dificuldade de fazer o estudo

¹³ (VYGOTSKY, p. 47)

¹⁴ Pintor, escultor e arquiteto, nascido em Lisboa, viveu entre 1748 e 1823.

¹⁵ (VOLKMAR MACHADO, 2002, fôlio 142)

¹⁶ “E tu, que julgas preferível para estudares a anatomia vê-la executada no natural em vez de estudar os desenhos, diz-me se em verdade é possível que distingas na realidade tudo o que te ensinam esses desenhos numa só figura. Por muito que seja o teu génio, não poderás ver, efectivamente, mais que umas quantas veias; enquanto eu, para ter o verdadeiro e pleno conhecimento do tema, tive que fazer a dissecação de mais de dez corpos humanos, separando-lhes os membros, reduzindo a partículas a carne que se encontrava à volta das veias, sem verter sangue, apenas aquele insignificante das veias capilares. Os corpos não duram o tempo necessário para os estudar; tem que se proceder sobre vários corpos para poder chegar ao seu pleno conhecimento e, por vezes, recomeçar a tarefa para estabelecer distinções.

Acaso resista o teu estômago a este tipo de estudos, por muita que seja a tua afeição por eles, e te dará reparo, neste caso, passar várias horas da noite em companhia de mortos abertos e em pedaços, de aspecto assustador. Ainda que supondo que suportas tudo isto, sempre irás achar menos do que nos desenhos que os representam com acerto.” (DA VINCI, p. 100 § 282).

diretamente dos cadáveres, este nunca seria tão claro como os desenhos de quem já os estudou e comparou.

Sobre o mesmo tema, Ignacio da Piedade Vasconcelos¹⁷ refere as dificuldades de estudar alguns dos ossos: “fiz toda a diligência possível por examinar as ossadas dos cadáveres dos cemitérios com bastante vagar e diligência; não me foi possível reduzir a número certo alguns ossinhos, que em se desfazendo um corpo, logo se misturam e se consomem pela terra”¹⁸

Mostrada a necessidade do estudo pelos tratados elaborados por quem já estudou o assunto aprofundadamente, é de referir igualmente a forma curiosa como estes eram escritos, tanto em termos de linguagem como em conhecimentos, ou, pelo menos, a forma de os transmitir. Sobre este assunto cita-se um excerto do livro de Ignácio de Vasconcelos que descreve os ossos da cabeça da seguinte forma:

“Tudo aquilo a que se chama cabeça, he da boca para cima até todo o casco, que he o que vemos em huma caveira; (...)o buraco do nariz divide-se pelo meyo com uma folha de osso, que lhe faz repartir as ventas, em cada banda desta repartição tem dous papos (...) mas tudo isto está pegado, e não são como os dentes que se tirão dos seus encaixes; (...) Debaixo de todo este casco está a queixada, que é um osso apartado, e se encaixa de huma, e de outra parte com humas molas, que ficão debaixo dos ouvidos, (...) O pescoço, que forma a garganta, compõe-se de seis ossos engrazados huns nos outros, farpados para a parte do toutiço, e também os mesmos têm farpas para os lados dos ombros (...)”¹⁹.

Este tipo de descrição e de linguagem, bastante curiosa e que na época procurava ser acessível, situa-nos numa realidade histórica em que o conhecimento nem sempre foi o que hoje se sabe, e em que a linguagem também sofreu uma grande evolução. Fica a curiosidade e passa-se à análise

¹⁷ “Padre, Cónego secular da Congregação de S. João Evangelista, muito aplicado às artes de Pintura e Escultura, nasceu na vila de Santarém, viveu entre 1676 e 1677.

¹⁸ (VASCONCELOS, p.11 §20)

¹⁹ (VASCONCELOS, p. 5 §9)

de conhecimentos mais específicos dentro do que se espera do desenho da figura humana.

Este tema da representação da figura humana será abordado, partindo do desenho global da figura humana, primeiro, parada, depois em movimento, seguindo-se a representação do rosto, incidindo inicialmente nas suas proporções e seguidamente abordando a questão das expressões do mesmo.

Partindo para a abordagem de cada um destes temas separadamente, procura-se fundamentar e comparar o que alguns dos vários tratadistas de arte e artistas nos transmitiram ao longo da história, procurando sempre o enquadramento dentro dos cânones de beleza de cada época.

É igualmente procurada a fundamentação dessas ideias, comparando-as com imagens de modelos, que de certa forma representam aquilo que a sociedade nos ensina a considerar como padrões de beleza.

2.1 TEMA 1 – AS PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA

UNIDADES DE MEDIDA

Ao criar cânones de representação da figura humana, cada tratadista vai tomar diferentes unidades de medida sendo as mais comuns a cabeça, a face e o pé, mas existem referências a variadas outras unidades de medida desde as mais gerais até subdivisões tão detalhadas que chegam a dividir a altura do corpo humano em 1.000 unidades²⁰, que pela sua complexidade acabam por dificultar o desenho da figura.

Analizamos de seguida quais as unidades de medida utilizadas e como os tratadistas justificam a utilização de umas em detrimento de outras:

²⁰ “Muchos cánones tienen la unidad abstracta de la parte desde la primera división. Así son los canones decimales de Cardano, que divide el cuerpo en 180 partes; Paillet y Berg, que lo hacen en 100 partes, y Schmidt em 1.000 partes.” (BORDES, 2003, p.239)

Alberti²¹ toma a cabeça como unidade de medida, escrevendo que embora Vitrúvio utilizasse o pé como unidade de medida, ele prefere usar como referência a cabeça por ser mais digna.²²

Opinião partilhada por Leonardo Da Vinci, justificando a sua opção porque “a natureza forma desde logo a cabeça, que é a caixa da inteligência e dos espíritos vitais”²³ e por Ignacio Piedade de Vasconcelos que também destaca esta unidade como base de medida com uma opinião semelhante à de Leonardo “como a cabeça do homem he a principal parte do seu corpo, porque na sua organização tem os movimentos (...) pois dela procedem, como de raiz, todas as proporções com que a natureza forma um corpo perfeito”²⁴

Winckelmann²⁵ afirma que a unidade de medida utilizada pelos antigos era o pé, e que o motivo seria este ser o que apresenta uma medida mais constante quando comparado com as outras partes do corpo humano; acrescenta também que na sua época, séc. XVIII, a unidade de medida utilizada era o rosto.²⁶

Sem alongar muito a questão das diversas unidades de medida, que irão ser analisadas posteriormente, é pertinente referir que estas podem ser, como diz

²¹ Leon Battista Alberti, Arquitecto, teórico da arte e humanista, nascido em Itália, viveu entre 1404 e 1472.

²² «para se medir bem um corpo animado deve-se apanhar um dos seus membros com o qual se medirão os outros. O architecto Vitrúvio media a altura dos homens pelos pés. Quanto a mim, parece-me coisa mais digna que os outros membros tenham referência com a cabeça, embora se tenha notado ser praticamente comum em todos os homens que a medida do pé seja a mesma que vai do queixo ao cocuruto da cabeça.» (ALBERTI, da Pintura, p.109)

²³ (DA VINCI, 1947, §305)

²⁴ (VASCONCELOS, 1733, p. 12 §22)

²⁵ Johann Joachim Winckelmann, historiador de arte, nascido na Alemanha, viveu entre 1717 e 1768.

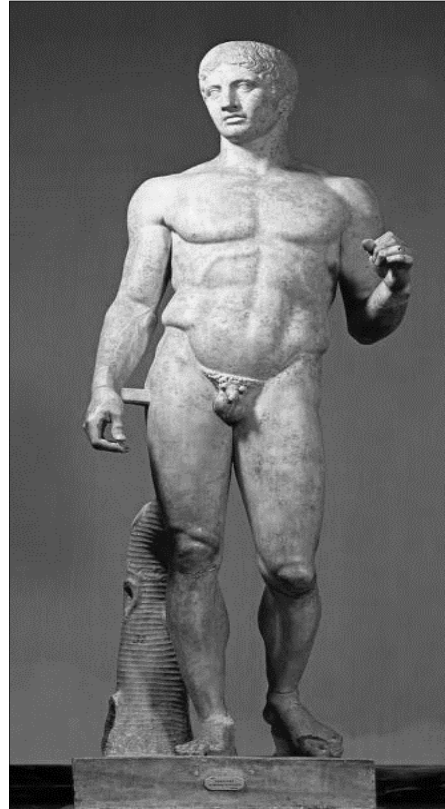
²⁶ “Dans toutes les grandes dimensions des anciens, le pied servait de règle. Les sculpteurs l’employant pour régler la stature de leurs figures; ils leur donnons, selon le témoignage de Vitruve, six longueurs du pied. La raison en est que le pied est de toutes les parties du corps humain, celle qui a une mesure plus juste et plus constante. Elle l’est plus que la mesure du visage d’après laquelle les peintres et les sculpteurs modernes calculent ordinairement la hauteur de leurs figures. (...) au sujet des proportions fixées par les anciens artifices pour les statues des différentes divinités, savoir une proportion de dix visages pour Vénus, de neuf pour Junon, de huit pour Neptune, de sept pour Hercule...” (WINCKELMANN, vol1 p. 290)

Daniel Barbaro: mais gerais como as de Vitrúvio ou mais detalhadas como as de Dürer.²⁷

CÂNONES

O primeiro cânone a abordar, pois é o que vai servir de base para todos os outros cânonos, é também aquele de que menos se sabe: o de Policleto²⁸, pois deste cânone apenas nos chega uma descrição feita por Galeno, bem como o registo de que este artista terá esculpido a estátua do Doríforo com o objectivo de ilustrar a sua teoria de proporções²⁹, obra esta que é considerada uma das mais belas e que veio a servir de regra de proporções de corpo humano para as gerações de artistas que se seguiram.³⁰

Cirilo Volkmar Machado afirma que “Policleto escolheu muitos modelos para fazer a REGRA: o que ele fez com o homem



1 POLICLETO - DORÍFORO

²⁷ «Et a questo modo Vitruvio divide piu largamente il corpo humano. Ma Alberto Durero piu minutamente misura ogni particella, come si vede nei suoi scritti», (BARBARO, parte ottava, p. 179)

²⁸ «Ce fuit en ce termes la que Polyclète l'un des plus grands Sculpteurs de la Grèce, s'avisa de faire une statue qui eut toutes les proportions qui conviennent à un home parfaitement bien formé. Il se servit pour cela de plusieurs modèles naturels, & après avoir réduit son ouvrage dans la dernière perfection, il fut examiné par les habiles gens avec tant d'exactitude, & admire avec tant d'éloges, que cette statue fut d'un commun consentement appelée la Règle, & fut suivie en général par tous ceux qui cherchaient à se rendre habiles.» (DE PILES, p. 133)

²⁹ «Nous voulons parler de la statue dite l'Achille, faisant partie de la collection des antiques du musée du Louvre. C'est cette statue, avons-nous dit précédemment, que plusieurs archéologues et artistes ont cru reconnaître pour une copie du célèbre Doryphore, œuvre de Polyclète, celle-là même exécutée par le grand statuaire pour illustrer sa théorie des canones. En tout cas, cette statue est de Polyclète (ainsi que le Diadumenos) et offre un des plus beaux spécimens de l'Art statuaire à sa plus belle époque. » (MEGRET)

³⁰ «Le plus grand et le plus célèbre des ouvrages de Polyclète, est la statue colossale de Junon qu'il fit à Argos: elle était d'or et d'ivoire, Mais ses plus beaux ouvrages du côté de l'art sont les statues de deux adolescents: l'une fut appelée Doryphore, sans-doute à cause de la lance don 't elle était armée; elle servit de règle à tous les artistes suivants pour les proportions du corps. » (WINCKELMANN, vol 2 p. 193)

fez depois com a mulher, é pois com razão que o antigo foi sempre a regra da beleza.”³¹

Sobre este cânone escreve Mégret uma análise detalhada partindo da base de um estudo de Charles Le Blanc sobre os cânones egípcios e gregos, chegando à conclusão que as proporções que melhor podem descrever o cânone de Policleto será a divisão em 21 partes iguais e uma fracção. Mégret parte da unidade de medida, a falange, encontrando a divisão da estátua de Policleto em 64 falanges e parte para a simplificação de unidades de 3 falanges, chegando assim, através da fórmula $64:3 = 21 \text{ e } 1/3$ à divisão do corpo em 21 partes e $1/3$.³²

Assim, segundo Mégret a divisão do Doríforo segundo este cânone seria, medindo a partir de baixo:

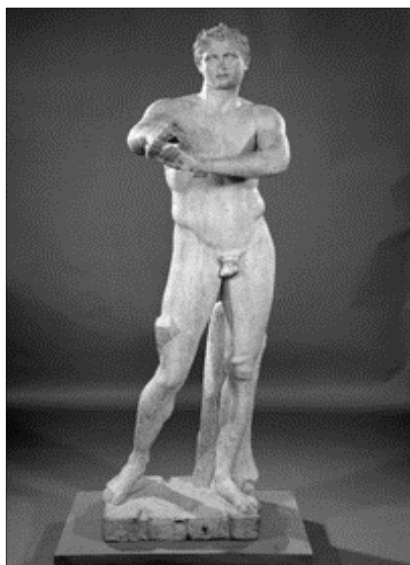
- 1ª divisão – no maléolo interno;
- 6ª divisão – a meio da rótula;
- 11ª divisão – na sínfese púbica;
- 14ª divisão – na ponta inferior do externo, sobre os peitorais;
- 17ª divisão – na forquilha da clavícula, sobre o início do externo;
- 18ª divisão – na ponta inferior do mento;
- 19ª divisão – na extremidade inferior do osso nasal;
- 20ª divisão – nos frontais;
- 21ª $1/3$ divisão – na parte superior do crâneo.³³

³¹ (VOLKMAR MACHADO, 2002, fólho 145)

³² «La Norme, le τελεδον, et que cette unité était formée par la longueur exacte de la phalange moyenne du doigt médus, dite phalangine, prise dans la main même du sujet à représenter que cette Unité, contenue soixante-quatre fois dans la hauteur totale de la figure humaine et la divisant mathématiquement par une mesure composée de trois de ces parties c'est-à-dire $64:3 = 21 \frac{1}{3}$ - formait ainsi la règle du Cône diviseur de la statue dans sa hauteur totale par vingt et une parties égales auxquelles s'ajoutait l'unité $1/64^a$, c'est-à-dire un tiers de la formule 21, équivalant à l'unité génératrice de tout le système de mensuration, et qu'ainsi, la Théorie du Cône du Polyclète divisant le corps humain dans sa hauteur, en vingt et une parties et une fraction, que nous avons ainsi rectifiée à un tiers, est parfaitement justifiée aussi bien qu'elle est conforme à la tradition, telle qu'elle est rapportée par les auteurs anciens. En conséquence, pour joindre la pratique à la théorie, il nous parut intéressant de mesurer par ce Cône plusieurs statues grecques de la plus belle époque, et nos investigations vinrent pleinement confirmer celle-ci.» (MÉGRET p. 49, 50)

³³ (MÉGRET, p. 52)

Simplificando este cânone chegamos a uma altura de 7 cabeças e 1/3. No séc. IV a.C., Lisipo estabelece um cânone um pouco mais longo que este,



2 APOXYOMENOS - RÉPLICA ROMANA
NO MUSEU DO VATICANO

com oito cabeças de altura. Uma das esculturas deste artista em que podemos observar este cânone é o Apoxyomenos³⁴.

Será este cânone que Vitrúvio virá a descrever, atribuindo-lhe várias unidades de medida, assim, segundo este, a figura humana pode ser dividida na sua altura em dez faces ou dez mãos³⁵, oito cabeças³⁶, seis pés³⁷, quatro antebraços³⁸.

Ainda Vitruvius, mantendo a mesma proporção das oito cabeças, descreve a figura humana inscrita num quadrado, quando desenhada com os braços estendidos e num círculo, com os braços levantados e as pernas afastadas. Leonardo DaVinci irá retomar este cânone³⁹ e desenhar a sua interpretação do homem vitruviano que, embora não seja a única interpretação, é hoje a mais conhecida e que aparece reproduzida em locais tão variados desde os manuais de arte até às moedas italianas de um euro.

³⁴ "Lysippus(...) His Apoxyomenos (athlete scraping himself) demonstrates a new, slim, relatively small headed canon..." (BOARDMAN, 1995, p.57)

³⁵ "o rosto, desde o queixo até ao alto da testa e à raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte, e a mão distendida, desde o pulso até à extremidade do dedo médio outro tanto" (VITRÚVIO, livro III, capítulo I)

³⁶ "a cabeça, desde o queixo ao cucuruto a oitava" (Idem)

³⁷ "O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da altura do corpo;" (Idem)

³⁸ "o antebraço à quarta; o peito também à quarta" (Idem)

³⁹ "O homem, em pleno desenvolvimento e bem proporcionado, deve ter de altura dez vezes o rosto e duas vezes este de ombro a ombro." (DA VINCI, 1947, p. 106 §303)

Ignácio da Piedade Vasconcelos afirma que embora a medida de proporções natural deva ser de 9 rostos⁴⁰, o cânone de 10 rostos dá corpos mais esbeltos e airosos e, segundo o mesmo “é bem, que se ajude o natural.”⁴¹

Há ainda outro cânon grego a considerar, o de Leócares, datado do séc. IV a.C. com uma altura de oito cabeças e meia, que seria destinado à representação dos deuses. Uma figura representativa deste cânone é a escultura do deus Apolo de Belvedere⁴².

Assim poderíamos chegar aos seguintes cânones clássicos:



3 LEOCHARES
APOLLO DEL BELVEDERE

Nº de rostos	Nº de cabeças	Escultor
9	7 ½	Policleto
10	8	Lisipo
11	8,5	Leocares

No decurso dos séculos, a figura humana vai sendo representada segundo outras regras, como é o caso de Cennino Cennini⁴³, que descreve as proporções também tomando como unidade o rosto e este dividido em três medidas, atribuindo as seguintes divisões: 1/3 do rosto, ou uma medida, para a altura do pescoço, 1 rosto da fúrcula ao início do estômago, um rosto até ao

⁴⁰ “Agora mediremos esta figura (...) com a altura de nove rostos, porque com o ajustado das suas medidas se verá claramente ter natural proporção.” (VASCONCELOS, 1733, p. 38 §78)

⁴¹ “Vemos que pela maior parte, que huma figura de idade perfeita lhe dão dez rostos de alto; a mim me parece esta medida bem acertada, e é bem, que se ajude o natural, fazendo os corpos esbeltos, porque assim com quaisquer acções naturais que lhe derem, aparecerão os vultos dos corpos com mais valentia e mais airosos.” (VASCONCELOS, 1733, p. 33 §67)

⁴² “Canon de Leocares - Cuando un canon sobrepasa las ocho cabezas para la altura total del cuerpo humano, determina unas proporciones más propias de héroes y semidioses que de hombres o mujeres normales. El canon de Leocares está representado en una escultura de Apolo. En este canon la altura total de cuerpo es igual a la altura de ocho y media cabezas.” (PONCE, 2010, p.48)

⁴³ Pintor italiano, que viveu entre 1370 e 1440.

umbigo, um rosto até ao nó da coxa, dois rostos até ao joelho, mais dois até ao calcanhar.⁴⁴ Obtendo assim uma figura com 8 rostos e $\frac{2}{3}$ de altura, isto se assumirmos para os cabelos será $\frac{1}{3}$ embora não exista esta indicação. Ou seja, 8 rostos e $\frac{1}{3}$, o que é uma medida inferior aos cânones gregos, mas próximo do cânone de Policleto. O supracitado teórico terá baseado, segundo Panofsky, a sua teoria das proporções em fontes bizantinas.⁴⁵

Sandro Boticelli⁴⁶, que vai manter o cânone das 7 cabeças e meia para as figuras masculinas, já na figura feminina a alonga para uma altura de 8 cabeças e meia. Gombrich refere sobre a representação do “Nascimento de Vénus” deste artista que esta “é tão bela que não nos apercebemos do comprimento incomum do seu pescoço, ou o acentuado caimento dos seus ombros e o modo singular como o braço esquerdo se articula ao tronco.”⁴⁷

Sobre as proporções descritas por Dürer⁴⁸, se por um lado Cirilo Volkmar Machado afirma que este utiliza a proporção de nove rostos⁴⁹, o que corresponde a sete cabeças e meia, por outro Winckelmann afirma que utiliza a altura de oito cabeças.⁵⁰ Ou seja, vai atribuir um rosto a mais às proporções do artista do que Volkmar Machado descreve. O que é facilmente explicado pela grande quantidade de figuras descritas por Dürer para as proporções de diversos tipos de corpos. Este artista descreve as medidas das figuras com

⁴⁴ “dal mento sotto il gozzo al trovare della gola, una delle tre misure; la gola, lunga una misura; (...) dalla forcella della gola a quella del magone, o vero stomaco, un viso; dallo stomaco al belico, un viso; dal belico al nodo della coscia, un viso; della coscia al ginocchio, due visi; dal ginocchio al tallone della gamba, due visi; dal talone alla pianta, una delle tre misure; il piè lungo un viso.” (CENNINI, capítulo LXX)

⁴⁵ Referindo o Manual do pintor do monte Athos Panofsky indica: “Estas especificações são bastante semelhantes às transmitidas por Cennino Cennini, o teórico do período final do Trecento, sendo muitos dos seus pareceres profundamente radicados em fontes bizantinas. As suas especificações coincidem com as do cânone do monte Athos...” (PANOFSKY, 1989, p. 57)

⁴⁶ Pintor italiano que viveu entre 1445 e 1510.

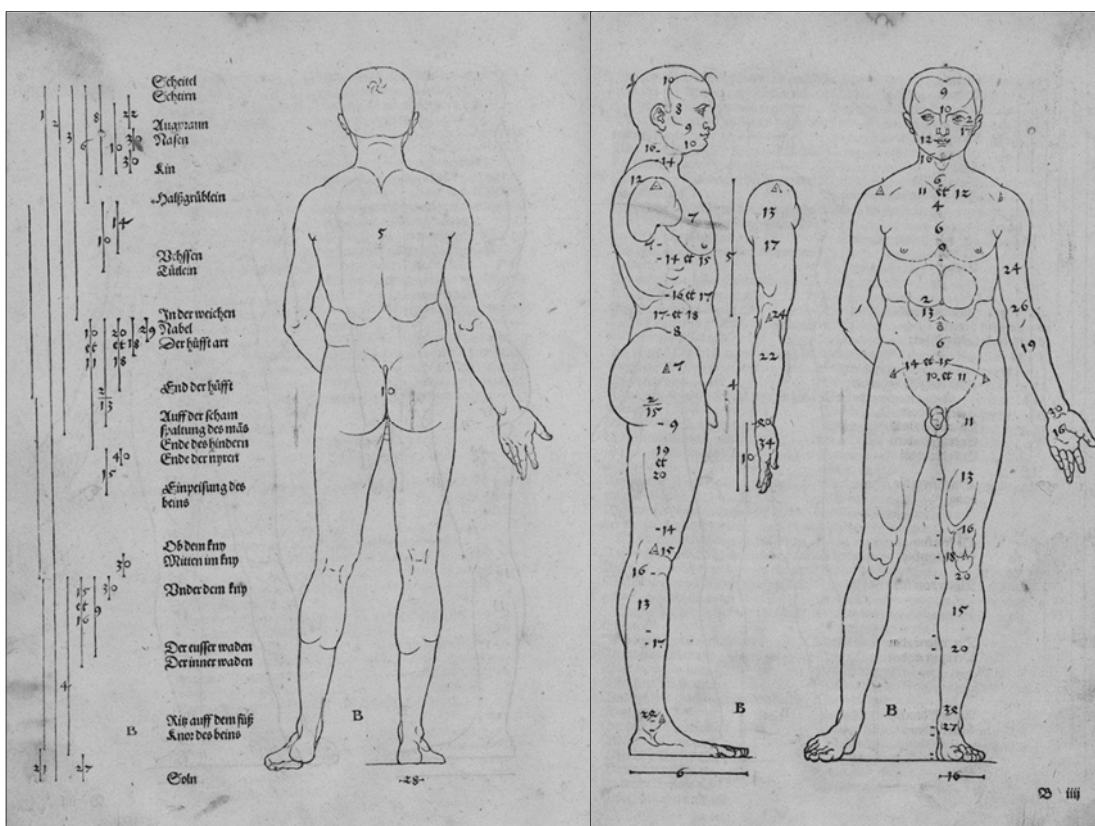
⁴⁷ (GOMBRICH, 1993, p. 199)

⁴⁸ Albrecht Dürer, gravador, pintor, ilustrador, matemático e teórico, Alemão, que viveu entre 1471 e 1528.

⁴⁹ “Miron, Policleto, Phídias, Lisipo, Praxitelles seguiram a quintupla de 10 rostos e 5 alturas pois davam ao largo do corpo 2 rostos. Pompónio Gaurico, Dureiro lhe cortaram um rosto e ficou em 9 mas tornou a 10 por Palaiolo Baccio, Rafael, Mantenha, Donatello e Miguel e em Espanha Berrugete, Besena (VOLKMAR MACHADO, 2002, fólio 148)

⁵⁰ «Albrecht Durer a donné à ses figures la même hauteur de huit têtes, & deux longueurs du pied.» (WINCKELMANN, p.297)

tanto detalhe que se torna pouco prática a sua aplicação pelo estudante de arte.



4 DÜRER – DUAS IMAGENS DO *VIER BÜCHER VON MENSCHLICHER PROPORTION*

Cirilo Volkmar Machado após analisar os cânones de diversos tratadistas e artistas descreve como proporções seguidas pelos seus contemporâneos a divisão em oito cabeças da forma seguinte: “8 cabeças do cume ao mento, ao creux do estômago, ou fúrcula, umbigo, genitais e é ao pente por baixo das coxas, ao baixo do joelho, ao fim da barriga por detrás da perna, à planta. (...) do acrómion ao sangradouro huma cabeça à junta do punho, e ao fim do dedo grande (o punho $\frac{1}{4}$ mão $\frac{3}{4}$).”⁵¹

Estas medidas vão ser tomadas como cânone de beleza nos séculos seguintes, assim, Robert Chambers, no séc. XIX, descreve as proporções da figura humana, num livro destinado ao ensino do desenho a crianças dividindo-a, igualmente, em oito cabeças. Marcando a 2ª no peito, a 3ª no

⁵¹ (VOLKMAR MACHADO, 2002, p.304 fólho 139)

centro do abdômen, a 4ª na parte inferior do tronco, a 5ª no meio da coxa, a 6ª imediatamente abaixo do joelho, a 7ª a meio do tornozelo, e a 8ª na sola do pé.⁵²

LARGURA DO CORPO

Existem várias referências a outras medidas do corpo humano, sobre a sua largura, proporções do braço, das quais destacamos apenas duas descrições, para não alongar este tema demasiadamente. Assim Leonardo descreve as medidas do braço da seguinte forma: “o homem mede duas cabeças desde a articulação do ombro à articulação do cotovelo; desde esta à extremidade do polegar, e de um a outro ombro;”⁵³ enquanto Vasconcelos descreve essa medida em dois rostos e dois terços⁵⁴, ou seja, na prática dá a mesma proporção apenas sendo descrita de uma forma mais minuciosa, considerando a largura das costas em duas faces.

Ainda Vasconcelos indica que o homem “na largura do peito tem um rosto e dois terços e meio, e logo um pouco mais abaixo na barriga é o mesmo, e na cintura he um rosto e dous terços e um sexto, e continuando daqui para baixo (...)”⁵⁵

PROPORÇÕES DA MULHER

Sobre as proporções utilizadas para a representação das mulheres, diz Vasconcelos que “as medidas e as feições das mulheres são as mesmas que as dos homens, com pouca diferença, e a que têm, he serem as mulheres mais carnudas por todo o corpo, que os homens.”⁵⁶ Segue a sua descrição das proporções femininas afirmando que os 10 rostos de altura ficam melhor

⁵² “The height of a figure is eight times that of his head; half its height is at the lower part of the body; a quarter of its height is at the knee. (...) divide it into eight equal parts; give one for the head, (...) a second part for the breast, a third part for the center of the abdomen, a fourth part for the lower portion of the body, a fifth part for the midway of the thigh, a sixth part just beneath the knee, a seventh part just beneath the calf of the leg, and the eighth part to the sole of the foot.” (CHAMBERS, p. 86)

⁵³ (DA VINCI, 1947, §305)

⁵⁴ “a proporção do corpo nas suas larguras, têm de costado a costado dous rostos, e nos hombros cresce mais um terço de cada banda” Vasconcelos, 1733, p. 41 §82

⁵⁵ (VASCONCELOS, 1733, p. 41 §82)

⁵⁶ (VASCONCELOS, 1733, p. 43 §85)

se forem um pouco menos, e que estas devem ser mais roliças nas várias partes do corpo.⁵⁷

Volkmar Machado também descreve a mesma proporção de 10 rostos acentuando a largura nas ancas, sovacos e coxas.⁵⁸

PROPORÇÕES DAS CRIANÇAS

Leonardo Da Vinci descreve as larguras a considerar na criança, sendo a “largura de ombros igual à longitude do rosto e igual também à longitude do braço desde o cotovelo; esta mesma longitude é igual à distância entre o dedo gordo da mão e o cotovelo e igual também entre a junta do joelho e o calcanhar.”⁵⁹

Cirilo Volkmar Machado atribui a proporção de 5 cabeças, tendo esta a altura do rosto do homem,⁶⁰ mas não dá indicação da idade em que a criança apresenta as referidas proporções.

O CÂNONE DA FIGURA HUMANA NA ARQUITETURA

Outro assunto que é merecedor de referência, embora não numa perspectiva prática de aplicação ao desenho da figura humana, mas porque parece pertinente no contexto das proporções, é a questão da utilização do cânone de proporções humanas aplicado à arquitetura, pois este tema aparece várias vezes abordado ao longo da história, como nas indicações de Vitrúvio “para identificar as proporções humanas com as dos edifícios e partes de edifícios, com o fito de demonstrar tanto a simetria arquitetônica do corpo humano

⁵⁷ “A proporção na altura do corpo de uma mulher terá os mesmos rostos que tem o corpo do homem, porém, melhor será, se esses rostos, ou estas medidas, se lhe vão dissimulando para menos, sem mostrar a carne por alguma parte osso, pelas ilhargas das ancas se mostrarão ser mais largas, e a barriga mais saída para fora, as pernas serão ao princípio grossas e irão sempre em diminuição para baixo até chegar ao pé, como os dedos delle serão mais carnudos. Os braços do sovaco até ao sangradouro, vão no carnudo deles quase iguais, do sangradouro para diante começa logo mais largo, e vai diminuindo, quasi roliço até ao pulso também, sem mostrar osso, ou nervo, e as mãos mostrando serem carnudas, macias e lisas.” (VASCONCELOS, 1733, p. 43 §86)

⁵⁸ “A mulher também tem 10 rostos fora o vértice que ocupa um módulo a 2ª linha cai nos sovacos e a 4ª abaixo do umbigo a 5ª na boca da vagina, a rodela a 7ª e meia a planta à 10ª. Nas ancas tem de largo duas cabeças nos sovacos mais e nas coxas ainda mais.” (VOLKMAR MACHADO, 2002, fólho 158)

⁵⁹ (DA VINCI, 1947, p. 106 §303)

⁶⁰ “Os meninos têm 5 alturas do rosto do homem e a sua cabeça a 5ª parte da altura do corpo três até à ponta do genital ou dos testículos. Aos joelhos 4, de lado na cintura um nas nádegas caem no 3º ou na linha da 3ª divisão.” (VOLKMAR MACHADO, 2002, fólho 158)

quanto a vitalidade antropomórfica da arquitetura.”⁶¹, ou, avançando até aos nossos dias com o *modulor* de Le Corbusier, em que o arquiteto cria um sistema de proporções combinando as proporções humanas e a série de Fibonacci e na regra de ouro, para criar um sistema de medidas a aplicar à arquitetura⁶².

2.2 TEMA 2 – O MOVIMENTO NA FIGURA HUMANA

Tendo analisado as proporções, é necessário agora referir de que modo é possível transmitir dinamismo aos desenhos, através da representação do movimento. Segundo Lairesse⁶³ a beleza de uma figura humana consiste em dois pontos essenciais, em primeiro lugar na representação correta das proporções, e em segundo que o movimento seja livre e gracioso.⁶⁴

A importância da correta representação do movimento na figura humana é referida por vários tratadistas e artistas. Leonardo afirma que “não há nada tão importante na teoria da pintura como a adequação do movimento às circunstâncias mentais de cada animal”⁶⁵. Alberti escreve sobre a necessidade de “cuidar que cada membro execute o ofício a que está destinado. Fica bem a quem corre movimentar igualmente mãos e pés (...) Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo”⁶⁶ Ingres indica que o primeiro elemento a caracterizar ao desenhar uma figura é o movimento, pois este é a vida.⁶⁷, apenas citando algumas das muitas descrições que salientam a importância deste tema.

Para caracterizar o movimento podemos encontrar nos vários tratadistas dois pontos muito importantes a ter em conta, e estes são, por um lado, a relação

⁶¹ (PANOVSKY, 1989, p.63)

⁶² (CURTIS, 2003, p. 162)

⁶³ Gérard de Lairesse, pintor, gravador e teórico da arte holandês, viveu entre 1640 e 1711.

⁶⁴ “Je dis donc que la Beauté d'une figure nue soit d'homme ou de femme consiste premièrement, en ce que les membres soient bien proportionnés secondement qu'ils aient un mouvement libre aisé & gracieux.” (LAIRESSE, p. 70)

⁶⁵ (DA VINCI, 1947, §408)

⁶⁶ (ALBERTI, p.109 e 114)

⁶⁷ “En traçant une figure, attachez-vous avant tout à déterminer, à en bien caractériser le mouvement. Je ne saurais trop vous le répéter, le mouvement c'est la vie.” (INGRES, 1947 p.2)

de equilíbrio/desequilíbrio e, por outro, as contrações musculares, ou seja, os músculos que ficam mais ou menos visíveis em cada movimento.

EQUILÍBRIO/DESEQUILÍBRIO

Leonardo da Vinci descreve o movimento como resultante da destruição do equilíbrio acrescentando que “Nada se move por si mesmo sem quebrar o equilíbrio. O movimento é tão mais rápido e violento quanto mais rapidamente desaparece o motivo do equilíbrio.”⁶⁸ Laïresse faz referência igualmente à necessidade de ter em atenção a inclinação do corpo desde a cabeça até aos pés.⁶⁹

Mas para se definir o que se considera desequilíbrio é necessário analisar como se equilibra uma figura, e aqui é necessário considerar dois pontos importantes, sendo que um é o facto de a cabeça ter um peso muito superior a qualquer outra parte do corpo, pelo que qualquer movimento desta irá contribuir substancialmente para o desequilíbrio do corpo o que é imediatamente compensado pelos restantes membros. Sobre este assunto é pertinente citar Alberti, que escreve:

“É preciso ter presente que em todas as suas poses o homem usa todo o seu corpo para sustentar a cabeça, o mais pesado de todos os membros. Quando ele se apoia num pé, esse pé fica sempre perpendicular à cabeça, como base de uma coluna. Quase sempre a fisionomia de quem se mantém erecto se volta para a mesma direcção do pé. Tenho observado que os movimentos da cabeça são de tal forma que abaixo há sempre alguma parte a sustentá-la, tão grande que é o seu peso.”⁷⁰

O outro é a procura natural de um centro de equilíbrio, o que se consegue ver facilmente ao tentarmos inclinar o nosso corpo para um dos lados, conforme o equilíbrio se vai destruindo, naturalmente o corpo procura compensar, produzindo um natural e inconsciente levantar da perna do lado oposto ao que nos inclinamos. Escreve Leonardo que “o equilíbrio do homem que se mantém apoiado apenas numa perna, encontra-se repartido para um e outro lado da

⁶⁸ (DA VINCI, 1947, §370)

⁶⁹ « Séconde observation a pour objet le contraste dans le penchement ou l'inclination du corps, depuis la tête jusqu'aux pieds. » (LAIRESSSE, 1787, p.86)

⁷⁰ (ALBERTI, p.117)

linha perpendicular central que o sustém.”⁷¹ Este facto interessante pode ser igualmente observado ao levantar um peso numa das mãos, ocorrendo o natural levantar do braço do lado oposto para compensar. Ainda Leonardo, sobre esta procura de equilíbrio escreve que “a natureza procura que o corpo se incline para o lado oposto da carga na medida necessária para que o contrapeso se efective (...) é necessário, portanto que o ombro carregado se eleve e que o outro descaia.”⁷²

Se o movimento se produz quebrando a linha de equilíbrio, será importante analisar onde esta se encontra quando o corpo está equilibrado, assim, afirma Leonardo que o “homem que se move terá o centro de gravidade na perpendicular que passa pelo centro da perna que lhe serve de apoio.”⁷³ E que quando parado, tenderá a apoiar-se sobre uma das pernas e que este eixo de equilíbrio irá estar na “perpendicular que passa pelo centro da perna que serve de apoio.”⁷⁴

CONTRAÇÕES MUSCULARES

Outro elemento essencial a ter em conta quando se procura a representação do movimento, é a representação correta das contrações e relaxamentos musculares. Leonardo da Vinci aconselha: “Quanto aos membros, procura acusar os músculos que estão em movimento, de forma que o seu esforço corresponda, e procura não acusar os que estejam inativos.”⁷⁵ Salientando o facto de que “os membros acusam os músculos quando produzem esforço; se não atuam, deixa os músculos suaves e sem acusar...”⁷⁶

Igualmente, Cirilo Volkmar Machado salienta a importância do conhecimento de como os músculos se alteram ao contrair e da sua correta caracterização na representação do movimento.⁷⁷

⁷¹ (DA VINCI, 1947, §344)

⁷² (DA VINCI, 1947, §367)

⁷³ (DA VINCI, 1947, §345)

⁷⁴ (DA VINCI, 1947, §352)

⁷⁵ (DA VINCI, 1947, p. 112 §334)

⁷⁶ (DA VINCI, 1947, §338)

⁷⁷ “Caracterizando os diversos movimentos dos músculos, ele faz parecer mais ou menos esforço em cada parte do corpo humano, segundo as acções fortes ou débeis que se quer representar. (...) o pintor que tiver inteligência de nervos e tendões saberá conhecer os efeitos nas inchações dos músculos em acção.” (MACHADO, 2002, p.300)

DINÂMICA (OU RITMO) DA FIGURA EM MOVIMENTO

Quando se fala de representação do movimento implica de igual forma analisar a sua dinâmica, ou seja, além dos dois elementos supra indicados, é necessário ter em conta a forma como cada corpo se move, e que elementos se devem representar no sentido de contribuir para dar dinâmica á figura. É assim necessário ter a noção do modo como o corpo se movimenta, bem como das suas limitações.

Alberti refere este assunto do comportamento do corpo alertando para o facto de que "as mãos quase nunca se elevam acima da cabeça nem o cotovelo acima dos ombros, nem o pé acima dos joelhos."⁷⁸ Leonardo salienta a importância de analisar "como os ombros variam com respeito aos movimentos do braço e observa o que acontece com as mãos, o pescoço, os pés e o busto."⁷⁹, além de vários avisos sobre limitações do movimento e o que o movimento de um membro vai produzir no resto do corpo.⁸⁰ Lairese escreve igualmente sobre a necessidade do contraste entre os membros e dá como exemplo a posição das mãos, se desenharmos uma caída, a outra deverá estar direita⁸¹.

Sobre a dinâmica aconselha ainda Leonardo: "Nunca coloques uma cabeça erguida no centro dos ombros, inclina-a um pouco para a direita ou para a esquerda, incluindo ao olhar para cima, para baixo ou para a frente, pois é necessário que a actividade seja viva e activa"⁸².

⁷⁸ (ALBERTI, p.117)

⁷⁹ (DA VINCI, 1947, §349)

⁸⁰ "Que nenhum membro permaneça em linha recta com o membro com que está unido; se o costado direito está mais alto que o esquerdo, procurarás que a articulação do ombro superior caia segundo a perpendicular sobre o costado e que a perna que não serve de apoio tenha o seu joelho mais baixo e perto da outra perna." (DA VINCI, 1947, §352)

⁸¹ «la troisième observation concerne la position des bras & des jambes; c'est-à-dire, qu'il faut faire porter en avant le bras droit & la jambe gauche, pour faire jeter en arrière le bras gauche & la jambe droite. Faut que les mains se trouvent toujours dans une position contrastée. Si, par exemple, on voit la paume de l'une, il faudra montrer le revers de l'autre. Se l'une est penchée l'autre doit se trouver droite » (LAIRESSE, 1787, p.87)

⁸² (DA VINCI, 1947, §365)

2.3 TEMA 3 – AS PROPORÇÕES DO ROSTO

Quanto às proporções do rosto, parece que os vários tratadistas analisados são mais coerentes, havendo uma uniformidade maior de cânones.

A primeira referência é a de Vitrúvio, que divide o rosto em três partes: “da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto, e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até à raiz dos cabelos temos a fronte, que é também a terça parte.”⁸³ A mesma divisão em três partes é relatada por Ignácio da Piedade Vasconcelos, primeiro citando Vitrúvio⁸⁴, depois dando outra descrição, mantendo o mesmo cânone mas acrescentando 1/3 para os cabelos, medida que estava omissa na descrição do Arquiteto Romano. Assim, faz a divisão da cabeça na sua altura em quatro terços.⁸⁵

Seguidamente é importante referir a arte bizantina com a representação descrita no manual do pintor do monte Athos, referida por Panofsky⁸⁶ como o esquema bizantino dos três círculos, em que tomando como unidade de medida o nariz, são traçados três círculos concêntricos, o primeiro “com um nariz de raio – delineia a testa e as bochechas; o segundo – com um raio de dois narizes – dá as medidas exteriores da cabeça (incluindo o cabelo) e define o limite exterior da face; o exterior – com o raio de 3 narizes – passa através da cova da garganta e forma geralmente também a auréola.”⁸⁷ Naturalmente resultando, segundo o mesmo autor, numa “largura e comprimento do crânio especialmente exagerada que, nas figuras de estilo, criam habitualmente a impressão de serem vistas de cima”⁸⁸

⁸³ (VITRÚVIO, livro III, capítulo I)

⁸⁴ “O grande filósofo, Vitruvius (...) diz no seu livro segundo (...) que o rosto de um corpo humano he da ponta da barba até onde finalizam os cabelos, (...) o comprimento deste rosto se divide em três partes, que são três terços do rosto, huma destas partes se mede da barba à ponta do nariz, e outra parte da ponta do nariz até entre as sobrancelhas, e das sobrancelhas ao princípio do cabelo, é outra parte.” (VASCONCELOS, 1733, p.12 §23)

⁸⁵ “Toda a cabeça do mais alto della até à ponta da barba, vai repartida em quatro terços, o primeiro começa da primeira linha alta até à linha numero dois que corre pela raiz do cabelo aonde principia a testa, o segundo terço (...) até à linha (...) que decorre pelo princípio do nariz no direito das sobrancelhas, o terceiro terço he desta (...) até à linha (...) que corre pela ponta do nariz, o quarto terço he desta linha até (...) a linha (...) que corre pela ponta da barba” (VASCONCELOS, 1733, p. 38 §78)

⁸⁶ Crítico e historiador de arte alemão, viveu entre 1892 e 1968.

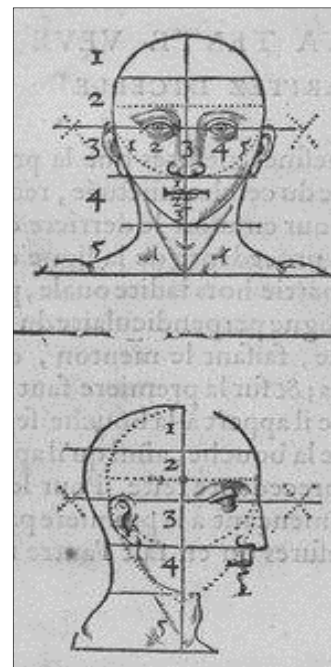
⁸⁷ (PANOVSKY, 1989, p.59)

⁸⁸ (Idem)

Leonardo Da Vinci retoma a divisão do rosto descrita por Vitrúvio, em três partes iguais, pormenorizando uma subdivisão do terço inferior do rosto em dois dando a posição do lábio inferior,⁸⁹ Enquanto Cirilo Volkmar Machado, descreve a divisão desse mesmo terço inferior do rosto em três partes para encontrar a posição do lábio superior.⁹⁰ Significando que mantém a mesma proporção apenas dando a indicação de outro ponto de referência.

Jean Cousin divide a altura do rosto em quatro partes iguais, passando a linha que divide a cabeça ao meio pelo meio do olho, a linha que marca o $\frac{1}{4}$ inferior passa pela parte inferior do nariz e ainda subdivide esta linha em três colocando a boca no $\frac{1}{3}$ superior. À linha correspondente ao $\frac{1}{4}$ superior não é dada relevância⁹¹.

Winckelmann descreve a divisão do rosto determinada por Mengs, afirmando que este utiliza a seguida pelos antigos.⁹² Dividindo a altura da cabeça em cinco partes iguais e deixando um quinto para os cabelos, o que apresenta uma proporção um pouco diferente dos autores supra analisados. No entanto, para o resto do rosto mantém a divisão em três partes iguais, subdivididas em quatro, ficando assim o rosto com doze pontos de referência.⁹³



5. PROPORÇÕES POR JEAN COUSIN

⁸⁹ “O ângulo do lábio inferior está no ponto médio do nariz ao queixo.” (DA VINCI, 1947, §307)

⁹⁰ “Proporções geralmente seguidas hoje: (...) a cabeça se divide em quatro partes iguais para o cabelo, testa, orelhas e nariz, a 4ª se divide em 3, uma para o lábio superior, outra para o mento, etc...” (VOLKMAR MACHADO, 2002, fôlio 139)

⁹¹ “faut marquer quatre mesures égales, qui sont marquées dehors l'ovale 1.2.3.4. Et sur la ligne du milieu qui se séparé l'ovale en deux, ayant divisé ladite ligne en cinq parties, sur la seconde et quatrième partie faire les yeux (...) la tierce mesure sur la perpendiculaire, faut former le nez de l'espace d'un œil. Continuant sur la dite perpendiculaire la quatrième partie qui est depuis le nez jusques au menton, la faut diviser en trois, et sur la première partie faut former la bouche. » (COUSIN)

⁹² « Mon ami Mr. Antoine-Raphael Mengs(...) à déterminé cette regle avec plus précision et d'exactitude qu'on l'avoit fait avant lui; il paroît qu'il a trouvé la trace que les anciens ont suivie. » (WINCKELMANN, vol 1, p.299 e 300)

⁹³ « On tire d'abord une ligne verticale qui doit être partagée par cinq sections: la cinquieme partie este reservé pour les cheveux, le reste se partage en trois portions égales. (...) la longueur du visage se divide alors en douze parties; trois de ces parties, c'est-à-dire la quatrième partie du tiers du visage” (WINCKELMANN, vol 1, p.299 e 300)

LARGURA DO ROSTO

Definida a altura do rosto e as suas divisões analisa-se agora a sua largura. Como referências principais do rosto visto de frente, é indicado por Leonardo “o espaço entre os dois olhos é igual à largura de qualquer deles” ⁹⁴, acrescentando que a medida da boca será igual à “distância que vai do queixo à divisão dos lábios” ⁹⁵. Vasconcelos refere o mesmo espaço entre os olhos mas para a largura da boca indica uma dimensão maior, em que esta deve ter “de canto a canto o comprimento, que tem o nariz” ⁹⁶, ou seja, descreve esta medida 1/3 maior que a descrição de da Vinci.

Analisando a medida das orelhas escreve Leonardo que “a orelha e o nariz têm longitudes iguais” ⁹⁷ tendo esta “a altura da quarta parte do rosto.”⁹⁸

ROSTO FEMININO

As características específicas do rosto feminino são indicadas como diferenças principais por Vasconcelos, as sobancelhas mais delgadas, os olhos maiores mas mais fechados e mais afastados do nariz, a boca mais curta o rosto menos largo e o pescoço mais comprido e em geral mais carnudas.⁹⁹ Winckelmann refere igualmente que os olhos grandes são mais belos, mas que não se deve exagerar.¹⁰⁰

⁹⁴ (DA VINCI, 1947, §307)

⁹⁵ (DA VINCI, 1947, §306)

⁹⁶ (VASCONCELOS, 1733, p. 12 §24)

⁹⁷ (DA VINCI, 1947, §307)

⁹⁸ (DA VINCI, 1947, §306)

⁹⁹ “A testa, pela razão de ser mais carnuda, he mais lisa, e mais descoberta, e a poucas mulheres se lhes vê fazer entradas no cabelo, e as sobancelhas comumente são mais delgadas, e estão mais distanciadas uma da outra. Os olhos estão mais afastados do nariz, e o comprimento de um meio terço he o que lhe vai de um olho a outro, ou de um lagrimal a outro lagrimal, ficando o nariz no meio sempre; as mulheres têm os olhos mayores, mas menos abertos, o nariz he mais cheio de carne, e faz a ponta mais redonda, os beiços, pela maior parte, são mais juntos, e a boca de canto a canto é mais curta. As faces são mais ensocadas de carne, alteiam-se mais e são quasi redondas, e continuando assim até à fronte onde não mostram osso, a barba sempre é mais miúda e redonda, o rosto mostra ser mais comprido e menos largo, e o pescoço mais levantado nas mulheres parece melhor.” (VASCONCELOS, 1733, p. 43 §85)

¹⁰⁰ “Des yeux: La grandeur est une des beautés des yeux, de même qu’une grande lumière est plus belle qu’une petite. Cependant la grandeur de l’œil doit être proportionnée à sa boîte ou autrement à l’os de l’œil (...) cependant les grands yeux ne sont pas tous beaux.” (WINCKELMANN, vol 1, p.303)

OUTRAS INDICAÇÕES

As medidas que são indicadas pelos diversos artistas e tratadistas são sempre pontos referência, pois cada rosto tem as suas características individuais, e sobre a necessidade de prestar atenção às particularidades de cada rosto, escreve Leonardo:

“Para realizar a efigie de uma pessoa que só tenhamos visto uma vez: é necessário fixar na mente as particularidades dos quatro membros do perfil: nariz, boca, queixo e frente.”¹⁰¹



6. CIRILO VOLKMAR MACHADO FÓLIO 139

Em vários tratados de arte são feitas referências a características do que se considera belo, como a referência de Winckelmann sobre a covinha no queixo que o autor considera um defeito embora na altura fosse considerada uma característica de beleza¹⁰², a descrição que o mesmo faz das sobrancelhas que serão tão mais belas quanto mais finas e subtis¹⁰³, ou a descrição feita por Volkmar Machado sobre as características de um rosto belo:

“Belas formas: A testa não é chata nem côncava antes um tanto convexa mas pouco os olhos devem ser grandes e bem rasgados (...). O nariz quadrado é o mais belo ainda que o equilíbrio pode ser aprovado a boca da mulher pequena a do homem medíocre mais rasgada tem má graça.”¹⁰⁴

¹⁰¹ (DA VINCI, 1947, p. 104, 105 §298)

¹⁰² “Du menton: Le menton n’a point naturellement de fossette. Sa beauté consiste dans la rondeur pleine de sa forme voutée. La fossette est un accident et une singularité dans la nature. Aussi les artistes grecs ne sont pas tombés dans l’erreur commune aux auteurs modernes qui regardent la fossette comme une qualité de la beauté universelle.” (WINCKELMANN, vol 1, p.307)

¹⁰³ “Des sourcils: La beauté des sourcils consiste dans la finesse et la subtilité des poils: c’est ainsi que les forme la belle nature, et c’est ainsi que les présente l’art par le tranchant qu’il leur donne des les plus belles têtes. Les grecs les nommions les sourcils des Grâces.” (WINCKELMANN, vol 1, p.303)

¹⁰⁴ (VOLKMAR MACHADO, 2002, fôlio 139)

2.4 TEMA 4 – AS EXPRESSÕES DO ROSTO

Quando se procura analisar o rosto para além das suas proporções, destacam-se duas linhas de investigação: por um lado, a tentativa de identificar os caracteres dos diferentes indivíduos através das características do rosto, como fez Lavater, chegando mesmo a procurar identificar traços semelhantes a animais atribuindo assim o carácter do animal ao rosto que se assemelha a este, como fez Charles Le Brun e Lairese. Por outro lado, a pesquisa no sentido de identificar as alterações no rosto provocadas por cada sentimento, ou, como é frequentemente referido pelos tratadistas, as *paixões da alma*.

Sobre a primeira linha de investigação, Leonardo atribui algumas características específicas a cada carácter escrevendo que “As linhas que separam as bochechas, dos lábios e da boca, as narinas e os buracos dos olhos, são salientes nos homens alegres e joviais; os que têm rasgos pouco marcados são, pelo contrário, propensos à meditação. Os que têm as partes do rosto de grande relevo e profundidade são gentes brutas, violentas e de razão escassa. Os que têm linhas muito acentuadas entre as sobrancelhas são irascíveis. Os que têm as linhas transversais da frente muito marcadas, são homens que se lamentam muito em privado e em público.”¹⁰⁵

Importa referir sobre este tema a análise das diferentes características dos rostos humanos, realizada por Lavater, procurando descrever o carácter de cada pessoa pela forma do seu rosto e dos elementos que o compõem. O tratadista, não procura referir as alterações do rosto, mas sim atribuir à forma da frente a medida da inteligência do homem¹⁰⁶ e às diversas características fisionómicas do rosto diferentes caracteres, assim refere várias formas de cabeça atribuindo-lhes um espírito característico: “uma cabeça grande, com uma pequena frente triangular, anuncia um espírito desprovido de sentido. Uma cabeça, em que o crânio está carregado de gordura e de carne, denota normalmente um espírito limitado”¹⁰⁷ e continua. Atribui igualmente um carácter a cada elemento do rosto como as sobrancelhas, entre outros

¹⁰⁵ (DA VINCI, 1947, §438)

¹⁰⁶ “A frente. É pela sua forma e a sua capacidade que podemos julgar a medida da inteligência do homem.” (LAVATER, 1808, p.6)

¹⁰⁷ (Idem)

elementos, a que atribui às finas a fleuma, às horizontais um carácter masculino e vigoroso, se forem horizontais correspondem a energia e ingenuidade, as altas corresponderão a um espírito calmo e tranquilo, as angulosas a um espírito produtivo e as rudes e desordenadas correspondem a uma grande vivacidade.¹⁰⁸

Mas é na segunda linha de investigação, sobre as alterações do rosto com os sentimentos que se procura incidir com maior profundidade, pois esta análise torna-se um grande auxílio, no sentido de fornecer ao artista indicações que podem facilitar a caracterização dos sentimentos que pretende representar.

Neste sentido escreve Alberti:

“Quem poderá, sem enorme esforço, exprimir fisionomias em que a boca, o queixo, os olhos, as bochechas, a testa, as sobrancelhas, tudo esteja em conveniência com o riso ou o choro? Por isso é muito bom aprender da natureza estas coisas e fazê-las sempre prontamente, propiciando ao espectador pensar em muito mais do que realmente vê.”¹⁰⁹

Leonardo Da Vinci também salienta a necessidade de representar as expressões do rosto correspondentes ao que a figura pretende representar escrevendo: “numa figura irritada, que o rosto apareça verdadeiramente colérico e não com uma expressão de alegria, de melancolia ou de outra paixão qualquer.”¹¹⁰

Encontram-se algumas referências às características das expressões do rosto em tratadistas como De Piles, que afirma que todas as partes do rosto refletem os sentimentos e salienta a importância dos olhos por serem as janelas da alma¹¹¹. Uma das referências que faz é ao movimento do nariz descrevendo

¹⁰⁸ “As sobrancelhas finas são uma marca infalível de fleuma. Se são horizontais, indicam um carácter masculino e vigoroso. Se elas são em parte horizontais e em parte curvas, anunciam a energia e a ingenuidade. As sobrancelhas colocadas muito altas denotam quase sempre uma concepção fácil, um espírito calmo e tranquilo. Quanto mais as sobrancelhas se aproximarem dos olhos, mais o carácter se torna sólido e reflexivo. As sobrancelhas entrecortadas, angulosas, anunciam um espírito produtivo, se são rudes, desordenadas, marcam grande vivacidade.” (LAVATER, 1808, P.10)

¹⁰⁹ (ALBERTI, p. 114)

¹¹⁰ (DA VINCI, 1947, §409)

¹¹¹ “Les parties du visage contribuent toutes à mettre au dehors les sentiments du Cœur; Mais surtout les yeux, qui sont, comme dit Cicéron, deux fenêtres par où l'âme se fait voir.” (DE PILES, p. 169)

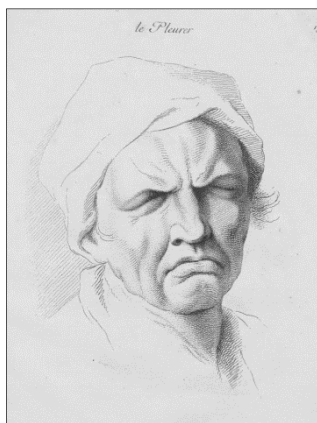
que na alegria e tristeza há um elevar das narinas, e no desprezo há um alargar das mesmas.¹¹²

Mas “o primeiro autor a desenvolver de um modo sistemático o estudo das alterações fisionômicas dirigido aos pintores” ¹¹³ terá sido Charles Le Brun. Este tratadista terá elaborado uma série de conferências sobre as expressões do rosto baseado nas definições de Descartes sobre as diferentes paixões da alma, posteriormente, estas conferências deram lugar a um tratado, acompanhado por gravuras que reproduzem



7. VENERAÇÃO - LE BRUN

desenhos do autor.



8. CHORO - CHARLES LE BRUN

Sobre este tratado afirma De Piles que enquanto Descartes descreve os movimentos do coração, os pintores necessitam de conhecer o que estes sentimentos ou paixões produzem na face e isso fez Le Brun no seu tratado.¹¹⁴ Embora afirme que lhe parece impossível dar demonstrações específicas que possam ser úteis à arte¹¹⁵, e que cada pessoa tem no corpo e no rosto características individuais e

únicas.¹¹⁶

¹¹² “Le nez n’a point de passion qui lui soit particulière, il ne fait que prêter son secours aux autres parties du corps par un enlèvement de narines, qui est autant marque dans la joie que dans la tristesse. Il semble néanmoins que le mépris lui fasse lever le bout et élargir les narines...” (DE PILES, p.170)

¹¹³ (RAMOS, 2010, p.170)

¹¹⁴ “Le Brun a fait un Traité des Passions don’t il a tiré da plupart des définitions de ce qu’en a écrit Descartes. Mais tout ce qu’en a dit ce philosophe ne regarde que les mouvements du cour, et les peintres n’ont besoin que de ce qui paraît sur le visage. Or quand les mouvements du cour produiront les passions selon les définitions qu’on en donne, il est difficile de savoir comment ces mouvements forment les traits du visage qui les représentent à nos yeux. De plus, les définitions de Descartes ne sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas toujours philosophes, quoique d’ailleurs ils aient bon esprit et bon sens.” (DE PILES, p. 164, 165)

¹¹⁵ “Ce suroit ici le lieu de parler des passions de l’ame: mais j’ai trouvé qu’il était impossible d’en donner des démonstrations particulières qui pussent être d’une grande utilité à l’Art.(...) Une même passion peut être exprime de plusieurs façons toutes belles, et qui seront plus ou moins de plaisir à voir...” (DE PILES, p. 162, 163)

¹¹⁶ “Il n’y a pas une personne dans le monde qui n’ait un caractère particulier de corps et de visage.” (DE PILES, p.261)

Por outro lado, Lairesse refere que apenas será possível exprimir as paixões se forem observados os movimentos dos diferentes membros do corpo.¹¹⁷ É neste sentido que Le Brun vai descrever as alterações que os diferentes sentimentos, ou paixões vão produzir nos elementos (ou membros) do rosto.

As paixões descritas por Charles Le Brun no seu tratado das paixões, bem como as suas principais características, ou alterações no rosto, estão descritas esquematicamente no anexo 1 do presente relatório.

Atualmente é possível encontrar vários estudos sobre os movimentos do rosto, como é o caso do livro sobre anatomia humana de Eliot Goldfinger, onde o autor apresenta a descrição dos principais músculos faciais, bem como as alterações que estes provocam no rosto e que sentimentos levam à sua contração. Como exemplo, o que este autor refere sobre o músculo dilatador do nariz, que tem como ação o alargamento das asas do nariz e que é contraído em expressões como a paixão, raiva, respiração pesada ou excitação.¹¹⁸

¹¹⁷ “Il est impossible de bien exprimer les passions dont je viens de parler, si l'on n'observe pas la disposition indiquée dans les différentes membres du corps.” (LAIRESSE, p. 90)

¹¹⁸ (GOLDFINGER, 1991, p.79)

3. CONTEXTO ESCOLAR

3.1. CARACTERIZAÇÃO DA ESCOLA E COMUNIDADE ESCOLAR

3.1.1. AGRUPAMENTO



Situado na zona este de Lisboa, o agrupamento de escolas da Portela e Moscavide foi composto em 2011 e agrupa cinco escolas com a seguinte distribuição de graus de ensino:

1. Escola Secundária da Portela (escola sede de agrupamento)
3.º Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário
2. Escola EB 2,3 Gaspar Correia
2.º e 3º Ciclos do Ensino Básico
3. Escola EB1 Catela Gomes
1.º Ciclo do Ensino Básico
4. Escola EB1/ Ji Quinta Da Alegria
Pré-Escolar e 1.º Ciclo do Ensino Básico
5. Escola EB1/ Ji De Moscavide
Pré-Escolar e 1.º Ciclo do Ensino Básico



3.1.2. ESPAÇO FÍSICO DA ESCOLA

A escola inicia a sua atividade no ano de 1988, com um único pavilhão, pintado de amarelo designado por pavilhão A, onde se concentram todas as salas de aulas e todos os serviços. Os restantes pavilhões foram sendo construídos sucessivamente até ao ano de 1992, em que são construídos os dois últimos pavilhões, correspondentes aos Laboratórios de Ciências e de Física e Química. Mais recentemente, foi terminado o pavilhão gimnodesportivo, tendo sido dada por concluída a construção da escola.

O terreno em que a escola está localizada era uma antiga quinta, e ainda mantém o poço, com uma casa anexa onde estavam localizadas as bombas, local esse que já foi restaurado pela turma de artes, dirigida pela professora cooperante, e utilizado como local de exposições, mas com o passar do tempo e a progressiva desvalorização das disciplinas de artes nesta escola, o poço voltou a ficar abandonado, degradando-se rapidamente.

3.1.2.1. LOCALIZAÇÃO DA ESCOLA

Localizada na Avenida das Escolas, N°20, 2685-202 Portela, no concelho de Loures, distrito de Lisboa, a Escola Secundária da Portela tem como acesso por transportes públicos o autocarro nº 728, e um serviço local de transporte chamado Rodinhas.

A escola recebe alunos maioritariamente das freguesias da Portela e de Moscavide. A freguesia da Portela tem 15.441 habitantes, predominantemente na faixa etária dos 15 aos 24 anos, e com um número percentual quase equilibrado entre crianças e idosos, sendo as primeiras em maior número. Os edifícios são prédios altos e em número de 618. A freguesia de Moscavide tem 12.184 habitantes, igualmente na sua maioria na faixa etária entre os 15 e os 24 anos mas apresenta uma maior percentagem de idosos do que crianças (27% para 9% de crianças) tem 944 edifícios, mas parte destes são prédios baixos ou vivendas.

Quanto ao nível de estudos da população, na freguesia da Portela é predominantemente a formação universitária, enquanto em Moscavide a maioria da população tem a sua formação a nível de ensino secundário. A

taxa de analfabetismo é quase inexistente, embora ainda 10% dos habitantes não tenham concluído o ensino básico.

A maioria da população economicamente ativa está empregada, sendo a taxa de desemprego nestas freguesias de 6%.¹¹⁹

3.1.2.2. ARQUITETURA E DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL



A escola é composta por sete pavilhões, cada um dedicado a uma função específica, e um pavilhão gimnodesportivo, de construção mais recente. A circulação entre os pavilhões é feita pelo exterior mas tem telheiros para proteger da chuva, exceto na ligação para o pavilhão gimnodesportivo, o que se torna bastante desagradável em dias de chuva.

Cada pavilhão tem dois pisos ligados por uma escada no centro do edifício, com quatro salas em cada piso, duas casas de banho no piso inferior, um gabinete e arrecadações. A cada pavilhão é atribuída uma cor, motivo pelo qual esta escola é conhecida como Escola Arco-íris. O logotipo da escola representa as cores e disposição dos pavilhões.



letra B.

A cor de cada pavilhão está presente numa faixa superior e inferior pintada a toda a volta deste. A cada um é igualmente atribuída uma letra que aparece representada na entrada do pavilhão, pintada sobre um fundo da cor do mesmo. O pavilhão das artes é o amarelo e tem a



As salas têm problemas de climatização, alegadamente por o quadro elétrico não aguentar

¹¹⁹ Todos os dados apresentados sobre as freguesias foram consultados no sítio do Instituto Nacional de Estatística, correspondentes ao CENSOS 2011 [em linha] <http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_main>.

muita potência, não é possível recorrer a aquecedores ou ar condicionado, resultando salas muito quentes no verão e geladas no inverno. Alguns alunos levam mantas para por sobre as pernas ou sobre as costas enquanto estão nas aulas.

A temperatura da água que circula na escola é difícil controlar porque a canalização teve que ser refeita mas optaram por fazê-la pelo exterior a dois metros do chão, à volta dos edifícios. O resultado é que no inverno a água sai gelada nas torneiras enquanto no verão queima, e ao puxar o autoclismo a sanita fica a deitar vapor.



Nesta imagem está indicado a vermelho o trajeto dos canos da água.

3.1.3. POPULAÇÃO ESCOLAR

A população escolar é constituída por 134 docentes, dos quais 79 são efetivos, apoiados por 23 auxiliares e lecionando um total de 1185 alunos, sendo que 610 frequentam o ensino secundário e 575 frequentam o 3º ciclo do ensino básico, com a seguinte distribuição:

Secundário	
10º Ano	231
11º Ano	174
12º Ano	140
Profissional de desporto	71

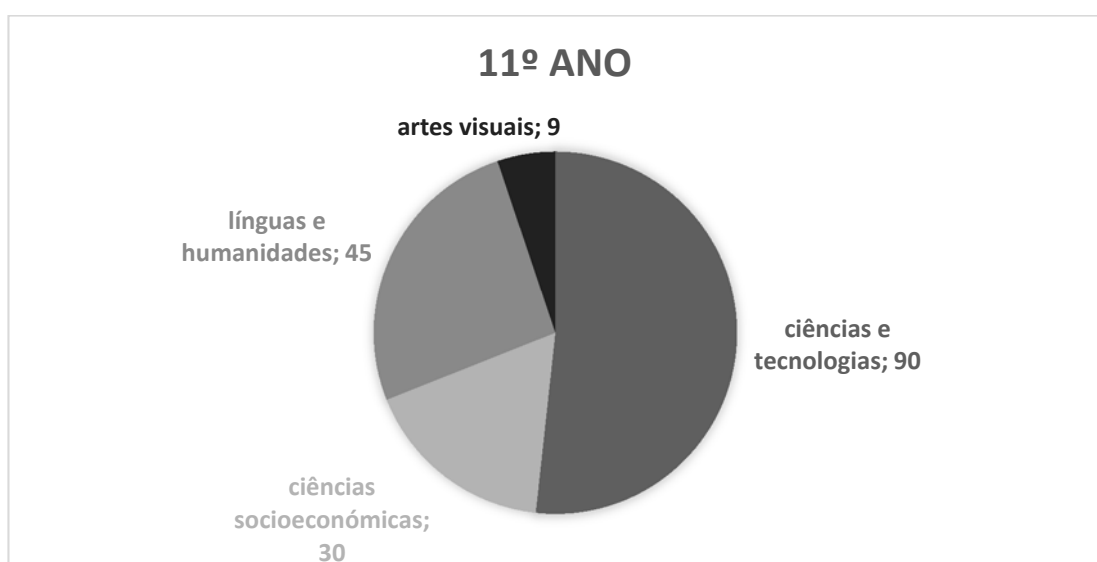
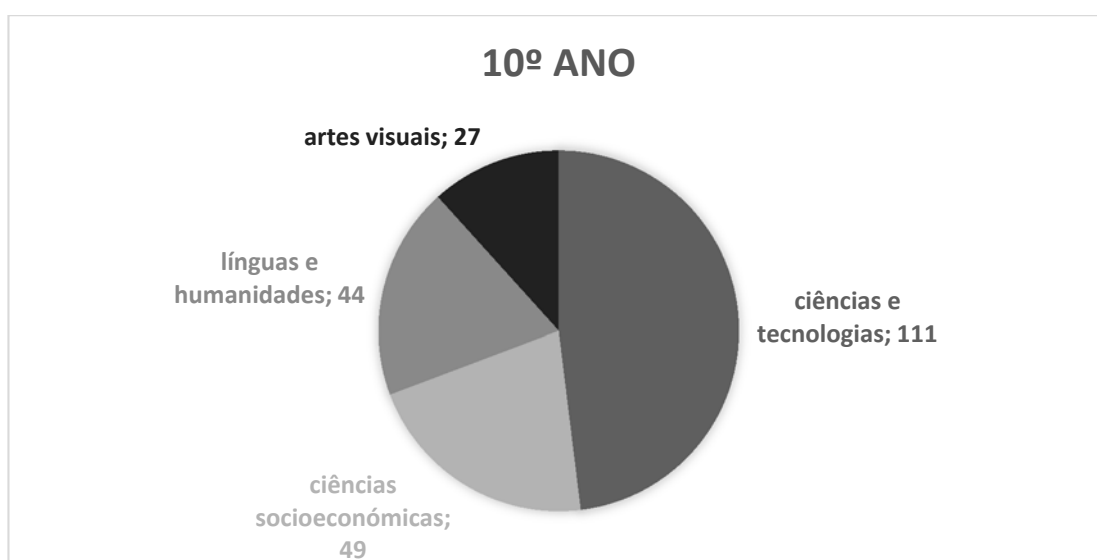
3º Ciclo	
7º Ano	197
8º Ano	180
9º Ano	171
Vocacional	27

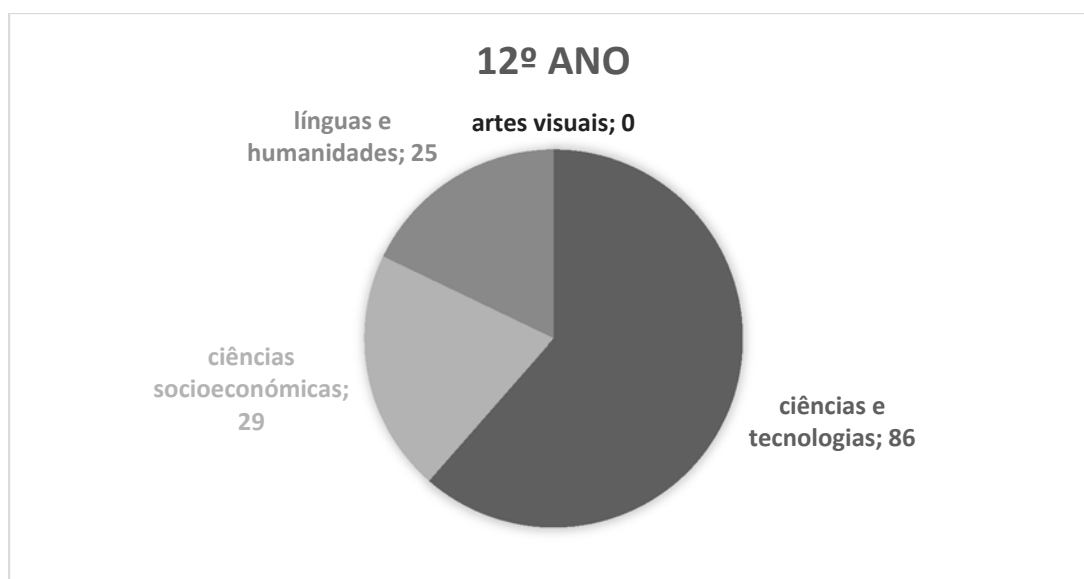
3.1.4. OFERTA CURRICULAR

A escola tem atualmente para o ensino secundário os cursos vocacionais de ciências e tecnologias, ciências socioeconómicas, línguas e humanidades e artes visuais, oferece também o curso profissional de desporto.

Ano	Número de turmas				
	Ciências e tecnologias	Ciências socioeconômicas	Línguas e humanidades	Artes visuais	Profissional de desporto
10º	4	2	1	1	1
11º	3	1	2	1	1
12º	3	1	1	-	1

Com a seguinte distribuição de número de alunos pelas áreas de estudos:





Tem sido feita uma promoção pela escola dos cursos científicos, especialmente os de ciências socioeconómicas.

O curso de artes, que foi muito desvalorizado no ano letivo de 2012/13, tendo os alunos que pretendiam artes sido enviados para outra escola e não abriram essa opção, passou progressivamente a conquistar o seu lugar, tendo no ano letivo de 2013/14 iniciado uma turma mista de artes e humanidades, com 10 alunos inscritos em artes, e no corrente ano letivo iniciou uma nova turma de artes com 27 alunos.

O 3º ciclo tem sete turmas do 7º ano, seis turmas de 8º ano, seis turmas de 9º ano e uma turma do curso vocacional. A escola tem disponível como oferta de escola para este nível de ensino as opções de Artes plásticas, TIC e oficina de expressão dramática. Conta também com atividades de enriquecimento curricular que consistem em vários clubes: das artes, de ciências, de teatro, de matemática, desporto escolar e de férias.

3.2. CARACTERIZAÇÃO DO GRUPO DE ARTES VISUAIS (GRUPO 600)

3.2.1. OFERTA CURRICULAR

Além das disciplinas curriculares específicas de Desenho A e de Geometria Descritiva A, no corrente ano letivo, os alunos que ingressaram no 10º ano de artes tinham disponível como opções a disciplina de História da Cultura e das

Artes e a disciplina de Matemática B. Para os alunos que estão atualmente no 11º ano de artes, apenas puderam contar com a disciplina de Matemática B, pois no ano anterior era a única oferta que a escola proporcionava, embora alguns alunos tenham optado por, este ano letivo se inscreverem igualmente em História da Cultura e das Artes do 10º ano.

3.2.2. CORPO DOCENTE

O corpo docente é constituído por seis professores, sendo que um deles acumula o cargo de coordenadora de departamento e outra o de coordenadora do grupo disciplinar.

A disciplina de educação visual é lecionada por 6 docentes, Desenho A tem dois docentes, Geometria Descritiva A apenas uma docente bem como a disciplina de Oficina das Artes, que este ano não funciona, por não haver turmas de 12º ano.

Todos os professores do grupo têm como habilitações académicas a licenciatura, sendo que a sua formação foi feita nas seguintes faculdades:

Faculdade	Curso	Número de docentes
Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa	Design de Comunicação	1
	Escultura	1
Escola superior de Belas-Artes do Porto	Escultura	1
Faculdade de Arquitetura de Lisboa	Arquitetura	1
Universidade da Madeira	Pintura	1
IADE	Design	1

3.3. CARACTERIZAÇÃO DA TURMA DO 11º ANO

A turma é composta por 10 alunos, sendo que oito já estavam no ano anterior na turma do 10º ano de artes. A estes alunos juntou-se uma aluna proveniente do curso de ciências e tecnologias e posteriormente, já no decurso do corrente ano letivo, a turma recebeu mais um aluno, estrangeiro, que quase não

entende a língua portuguesa e que está em Portugal apenas com o objetivo de desenvolver o desporto, é um jogador de voleibol, sem interesse nos estudos e com negativas a todas as disciplinas, bem como um grande desinteresse pelas aulas, o que leva a várias faltas. Desconhece-se o motivo da sua colocação na turma de artes pois não demonstra nem interesse nem aptidão natural para as artes.

3.3.1. CARACTERIZAÇÃO SOCIOCULTURAL

A maior parte dos alunos vive com os pais, apenas dois vivem só com a mãe. Metade dos alunos da turma tem irmãos.

Os encarregados de educação são maioritariamente as mães, apenas dois pais têm esta função. A maior parte dos progenitores têm estudos superiores e secundários e têm trabalho efetivo, na sua maioria na função pública, embora uma quantidade significativa trabalhe por conta própria. Neste grupo de alunos apenas um pai está desempregado.

Apenas um aluno tem apoios sociais (ASE).

Metade dos alunos têm atividades extracurriculares, no campo da música e da dança.

3.3.2. DESEMPENHO ESCOLAR

A turma é constituída por alunos da mesma faixa etária, com dois alunos no quadro de honra. Três alunos já reprovaram, apenas uma vez e nos primeiros ciclos do ensino básico.

A maioria dos alunos tem hábitos de estudo e apenas um indica que raramente o faz. Com respeito às preferências pelas disciplinas, indicadas no início do ano letivo, a que a maioria prefere é Desenho. Sobre as restantes, as opiniões divergem muito, exceto sobre Geometria Descritiva em que 50% considera uma das disciplinas preferidas enquanto os outros 50% indicam como uma das que menos gostam.

Questionados sobre as disciplinas específicas do curso das artes, o que os alunos indicaram como pontos mais motivadores na disciplina de Desenho A foram, maioritariamente, o melhorar das capacidades de desenho e a

utilização de diversos materiais, e alguns alunos indicaram igualmente a criatividade e o desenho de retrato. Poucos conseguiram encontrar motivos desmotivadores nesta disciplina, embora um ou outro tenha apontado o sentimento de frustração por acharem o seu trabalho inferior ao de alguns colegas. Também foram referidos pontualmente o desenho de vasos e a criação de logótipos como temas pouco motivantes.

Como a disciplina de História da Cultura e das Artes não estava disponível como opção no ano anterior, foi incluída uma questão sobre a importância desta. Embora não tenha existido a opção da disciplina de História da Cultura e das Artes no 10º ano, se esta tivesse existido apenas metade da turma a teria escolhido. Os restantes 50% não escolheriam, na maioria por acharem difícil, e apenas um por achar que esta não é importante. Este ano letivo três alunos inscreveram-se na disciplina do 10º ano, um por achar importante e os outros dois para melhorar notas, dos alunos que não se inscreveram, dois foi por já terem demasiada carga horária, quatro por não gostarem e apenas um por não achar importante.

Questionados sobre as alterações que poderiam propor sobre o curso, a maioria dos alunos eliminaria, ou pelo menos reduziria a carga horária da disciplina de Geometria Descritiva, o principal motivo para esta opção é por não gostarem da professora desta disciplina. Três alunos eliminariam a disciplina de matemática B, ou pelo menos, trocavam por História da Cultura e das Artes. Também foi referido como alterações possíveis o aumentar da carga horária da disciplina de Desenho A e o aquecimento das salas de Desenho e Geometria, pois são demasiado frias no inverno.

Questionados sobre a carga horária de Desenho A, a maioria aumentaria o número de horas por semana e três responderam estar bem assim. Nenhum aluno reduziria o número de horas.

A muitos alunos têm hábitos de desenho fora do contexto letivo, sendo que a maioria desenha algumas vezes por semana, apenas um indica que desenha todos os dias e três que o fazem apenas ocasionalmente.

Todos os alunos, exceto um, têm um diário gráfico fora da escola, que utilizam regularmente.

3.3.3. AMBICÕES A NÍVEL DE PROSSEGUIMENTO DE ESTUDOS

Estes alunos ambicionam fazer um curso universitário. A grande maioria pretende seguir um curso na área artística, e aqui existe um equilíbrio de opções entre o Design e a Arquitetura, principalmente por os alunos acreditarem serem estes cursos os que apresentam maiores possibilidades de saída profissional. Um aluno indicou o curso de Desenho como a sua opção de curso universitário, dois alunos ainda não sabem que curso escolher, mas tem que ser no ramo artístico. Apenas uma aluna pretende seguir uma área diferente, embora goste muito de artes, e por vezes se sinta dividida sobre o que escolher, está determinada em ingressar num curso que lhe permita uma melhor saída profissional, deixando as artes para o plano dos tempos livres.

4. UNIDADE DIDÁTICA

4.1. ENQUADRAMENTO CURRICULAR

O programa curricular para a disciplina de Desenho I do 11º ano para a qual preparamos este conjunto de aulas apresenta dois tipos de itens de conteúdo que podem ser “*de sensibilização ou de aprofundamento*”, sendo que os itens de aprofundamento nos quais está incluído o “Estudo do corpo humano (introdução à anatomia e cânones) ” implicam “*o completo domínio e a correcta aplicação dos conteúdos envolvidos.*” ¹²⁰.

Também nas “Sugestões Metodológicas Específicas” do mesmo programa, é referida a sugestão do “Estudo da figura humana” com uma previsão de tempo sugerida de 22,5 horas e em que inclui na “representação da figura humana” a “Verificação da proporcionalidade global em relação ao número de cabeças para a estatura”. ¹²¹

Com base nesta componente curricular e procurando de alguma forma minimizar a lacuna da ausência da disciplina de história das artes no plano curricular destes alunos, e crendo ser esta de extraordinária importância na formação artística dos mesmos, procurámos fazer uma abordagem histórica dos cânones de representação da figura humana desde a antiga Grécia aos nossos dias, com aplicação prática dos elementos apresentados, pois esta disciplina é de carácter essencialmente prático.

As datas em que apresentámos este conjunto de aulas foram discutidas com a professora cooperante no sentido de se adequarem ao planeamento anual da disciplina efetuado pelo grupo de artes visuais para a escola e para o corrente ano letivo.

4.2. APRESENTAÇÃO

Uma vez que existe uma grande dificuldade na representação da figura humana, procuramos dar as indicações mais pertinentes que se encontram nos diversos tratados analisados, bem como dar uma visão geral aos alunos da forma como as diversas teorias foram evoluindo.

¹²⁰ Programa curricular, ponto 3.2.1.1.

¹²¹ Programa curricular, Sugestões Metodológicas Específicas

Para uma abordagem didática que permita a construção e consolidação de uma aprendizagem coerente e construtiva, o tema do desenho da figura humana foi dividido em quatro unidades mais específicas, tendo cada uma delas a duração de uma semana, sendo que cada semana é composta por um conjunto de três aulas de noventa minutos cada.

O conjunto de aulas foi dividido em quatro temas que foram abordados, cada um destes lecionado em três aulas de 90 minutos, ou seja cada tema teve a duração de uma semana. Os temas foram os seguintes:

1º TEMA: AS PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA.

O objetivo desta secção foi a abordagem das proporções da figura humana, sem nos preocuparmos com o rosto nem com o movimento da mesma. Abordámos as diversas formas de divisão do corpo e membros e os elementos que são tomados como base de medida (pé, cabeça, dedo, etc.).

2º TEMA: O MOVIMENTO.

Como fazer a representação da figura para apresentar dinamismo e não parecer estática, indicações diversas que são dadas sobre equilíbrio/desequilíbrio e quais os músculos que se devem representar mais destacados nalguns movimentos bem como outras indicações que possam permitir ao aluno ter uma melhor noção sobre a forma de transmitir dinamismo e movimento aos seus desenhos.

3º TEMA: AS PROPORÇÕES DA CABEÇA.

Neste tema tivemos em conta as diversas proporções e unidades de medida, bem como os diferentes elementos que podem ser utilizados como referência para a execução de desenhos bem proporcionados.

4º TEMA: AS EXPRESSÕES DO ROSTO.

Procuramos abordar quais as características principais de cada sentimento a nível de expressões do rosto, pois embora não seja uma ciência linear, existem características que podem auxiliar o desenhador na representação dos sentimentos.

4.3. METODOLOGIA

Por se tratar de um módulo com subdivisões temáticas, foi utilizada uma metodologia que procurou manter uma uniformidade entre os vários assuntos abordados, procurando desta forma criar uma harmonia em termos metodológicos, criando um todo coerente. Assim, cada tema foi composto pelos seguintes momentos:

Inicialmente foi feita uma exposição do tema, procurando uma abordagem que fosse tanto histórica como prática, no sentido de fornecer aos alunos ensinamentos que pudessem utilizar na sua prática artística. Para esta exposição recorreu-se a projeções realizadas com a aplicação informática PowerPoint, pois esta permite aliar à projeção de imagens alguma animação, facilitando e dinamizando a apresentação.

Numa segunda fase era proposto um exercício de análise, em que se pedia ao aluno que trabalhando com imagens fornecidas, verificasse os ensinamentos que foram expostos no primeiro momento, estimulando a discussão com os colegas e professoras sobre as conclusões que iam retirando dessa análise. Neste momento o objetivo era estimular a consolidação das ideias expostas, bem como a partilha em grupo.

Numa terceira fase, era então proposto um ou mais exercícios relacionados com a temática abordada, em trabalho individual, procurando o desenvolvimento de cada aluno, identificando os pontos em que cada um necessitava auxílio e construindo um conhecimento pessoal sobre o tema abordado, sempre numa perspetiva prática, inerente às características da disciplina.

4.4. PLANIFICAÇÃO DAS AULAS

4.4.1. TEMA 1: PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Compreender os cânones de representação da figura humana e a sua evolução histórica.- Entender que cada indivíduo tem as suas proporções, nem sempre correspondendo às proporções ideais.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Apresentação dos diferentes cânones artísticos.- Exercício - estabelecer as medidas de várias figuras partindo da cabeça como unidade de medida
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Computador e projetor.- Imagens da figura humana (10 para cada aluno).- Papel vegetal.- Lápis de grafite.- Caneta de cor.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Aplicar os cânones da figura humana e representar os músculos principais.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Exercício - desenho em formato A3, partindo de uma imagem de um esfolado, desenhar a grafite a imagem.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Esquema das proporções no cânone de oito cabeças.- Folha com uma imagem de um esfolado bem como um plano simplificado dos músculos superficiais.- Folha de papel cavaleiro A3.- Lápis de grafite.
Aulas previstas	4
Avaliação	<ul style="list-style-type: none">- Sumativa (Qualidade e rigor no trabalho prático entre outros parâmetros constantes de grelha própria).

4.4.2. TEMA 2: REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA - MOVIMENTO

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Compreender como representar o movimento no desenho da figura humana.- Entender as alterações que provocam contrações musculares e o conceito de equilíbrio/desequilíbrio.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Apresentação da representação do movimento da figura humana.- Exercício – desenho rápido da figura humana, imagens projetadas para desenhos de 1 minuto, 30 segundos e de memória após observação de 10 segundos.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Computador e projector.- Folhas de papel de impressão A4.- Lápis de grafite.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Familiarizar-se com o desenho de memória.- Representação do volume em traços rápidos.- Desenhar sem apagar.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Exercício – desenho rápido da figura humana, imagens projetadas para desenhos de memória. 10 segundos de observação - desenho - 5 segundos - correção - 1 minuto para dar volume à figura observando a imagem.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Computador e projector.- Folhas de papel de impressão A4.- Esferográfica ou outra caneta que não permita apagar.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	- Desenho da figura humana em movimento partindo do real.
Atividades / estratégias	- Desenhos no ginásio onde decorrem aulas de educação física, com o objetivo de desenhar movimento a partir de situações reais, enfrentando as dificuldades que daí advêm.
Recursos / Materiais	- Bloco A6 com capa de cartão. - Lápis de grafite ou caneta.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	- Desenho da figura humana em poses rápidas partindo do real.
Atividades / estratégias	- Desenhos em poses de 10 minutos, um colega faz de modelo enquanto os outros desenharam, num sistema rotativo de modelos.
Recursos / Materiais	- Folhas de papel A4. - Esferográfica ou grafite.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

4.4.3. TEMA 3: PROPORÇÕES DO ROSTO

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Compreender que pontos de referência se podem utilizar para facilitar a correta representação do rosto, e como evoluíram os cânones ao longo da história.- Entender que cada indivíduo tem as suas proporções, nem sempre correspondendo às proporções ideais.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Apresentação do tema, salientando os vários períodos da história com curiosidades como o esquema dos três círculos dos Bizantinos.- Exercício - Analisar as proporções de vários rostos, a partir de fotografias que lhes são fornecidas e de papel vegetal para desenharem módulos de medida.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Computador e projetor.- Imagens de rostos.- Papel vegetal.- Lápis de grafite.- Caneta de cor.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Aplicar os cânones no desenho de retrato.- Desenho de observação.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Exercício - desenho em formato A3, em pares, desenharem, a grafite, o rosto do(a) colega que está à sua frente, o exercício decorre simultaneamente observando e desenhando.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Folha de papel cavalinho A3.- Lápis de grafite.
Aulas previstas	9
Avaliação	<ul style="list-style-type: none">- Sumativa (Qualidade e rigor no trabalho prático entre outros parâmetros constantes de grelha própria).

4.4.4. TEMA 4: EXPRESSÕES DO ROSTO

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Compreender as alterações que provocam no rosto os diferentes sentimentos.- Compreender e comparar como as alterações que provocam no rosto os diferentes sentimentos têm semelhanças e diferenças nos vários indivíduos.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Apresentação do tema das expressões do rosto, indicando a dificuldade que os tratadistas referem sobre este assunto, bem como o que se refere quanto às características representativas dos diversos sentimentos (ou paixões).- Exercício - fotografar os colegas (trabalhado em pares) ou auto-retrato, podendo recorrer ao telefone ou a uma máquina fotográfica, procurar captar as diferentes expressões de rosto que acompanham cada sentimento.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Computador e projector.- Máquina fotográfica ou telemóvel com câmara fotográfica.
Aulas previstas	1
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none">- Apreender os traços principais que caracterizam cada expressão de rosto.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Exercício - Numa folha com vários contornos de rostos, procurar representar alguns sentimentos (alegria, tristeza, raiva, tranquilidade, meditação, etc.).
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none">- Folhas com o desenho de vários contornos de rostos.- Lápis de grafite.
Aulas previstas	1
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> - Desenho de uma expressão do rosto. - Desenho de observação.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Exercício - selecionar uma das fotografias, aquela que parecer mais expressiva, imprimi-la e desenhá-la em A3, a grafite.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none"> - Impressora (recurso à reprografia da escola). - Folha de papel cavalete A3. - Lápis de grafite.
Aulas previstas	8
Avaliação	<ul style="list-style-type: none"> - Sumativa (Qualidade e rigor no trabalho prático entre outros parâmetros constantes de grelha própria).

4.4.5. COMPLEMENTO: REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA POR DESENHO/FOTOGRAFIA

Objetivos Gerais	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer um processo de fotografia histórico, a cianotipia. - Aplicar o desenho da figura humana na preparação dos negativos.
Atividades / estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Apresentação do processo da cianotipia, a sua origem e aplicações. - Criação de negativos em desenho.
Recursos / Materiais	<ul style="list-style-type: none"> - Computador e projetor. - Folhas de acetato A4. - Caneta de acetato.
Aulas previstas	3
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	- Conhecer a forma como se sensibilizam as folhas de papel.
Atividades / estratégias	- Exercício – Preparar as folhas de papel de aguarela para futura exposição.
Recursos / Materiais	- Emulsão fotossensível. - Pincel. - Papel de aguarela. - Câmara escura.
Aulas previstas	1
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

Objetivos Gerais	- Observar como se desenvolve o processo fotográfico na exposição e revelação das imagens.
Atividades / estratégias	- Exercício – Preparação das imagens para exposição, exposição e revelação das mesmas.
Recursos / Materiais	- Vidros. - Água para lavagem. - Negativos preparados nas aulas anteriores.
Aulas previstas	2
Avaliação	Formativa (Observação direta e discussão acerca dos trabalhos)

4.5. DESCRIÇÃO DAS AULAS

Aulas 1 e 2 – 12-01-2015

Ao iniciar a aula, alguns alunos estavam visivelmente ensonados, pois esta é a primeira aula do dia, das 8:30 às 10:00, o que nos fez temer qual a reação a uma projeção de diapositivos e exposição oral, quando alguns alunos bocejavam antes do início da aula. Mas ao contrário do que se poderia temer, o interesse dos alunos foi muito grande, mostrando-se participativos e reagindo com respostas prontas às questões que lhes foram colocadas no final da projeção e exposição do tema.

A apresentação do tema iniciou com a descrição do cânon de Policlete, tendo sido apresentadas indicações de como a sua escultura do Dorífero se tornou na referência principal para o estudo das proporções do que considerava ser o homem ideal. Foi então apresentada a descrição que Vitruvius faz deste cânone com a sua medida em mãos/faces, cabeças, pés e cúbitos. Ainda sobre este cânone foi apresentada a divisão em 21 e 1/3 partes feita por Méret no século XIX, utilizando como unidade de medida o polegar.

Foi feita nova referência a Vitruvius agora para falar da sua explicação sobre o que veio a ser conhecido como o homem vitruviano, que tem a sua maior divulgação através do desenho de Leonardo e que está hoje sobejamente reproduzido, aparecendo inclusivamente representado nas moedas de euro de Itália.

Foram expostos os três cânones gregos por ordem cronológica: o de Policlete com 7 ou 7,5 cabeças, o de Lisipo de 8 cabeças e o de Leocares, de 8,5 cabeças (superior a 8 cabeças) destinado aos deuses ou figuras divinas, apresentando algumas imagens com descrição de cânones ao longo da história das artes. Foram projetados desenhos do tratado de Dürer, no séc. XVI, descrevendo como este estudou exaustivamente as proporções, criando uma obra, que embora seja extraordinariamente interessante e sempre referida por tratadistas é, na realidade, demasiado complexa para ser prática.

Seguidamente foi mostrado um desenho de Jean Cousin, com a divisão em faces, seguido pelo cânone indicado por Daniele Barbaro, e, posteriormente,

com Laïresse e a sua descrição do cânone em 7,5 cabeças para o homem e 8 para a mulher, salientando que hoje é referido exatamente o oposto, ou quando muito, toma-se a referência de 8 cabeças para ambos.

A título de curiosidade foi mostrada uma ilustração do séc. XIX, do livro destinado ao ensino de desenho às crianças escrito por Chambers, em que este apresenta a figura humana com a altura de 8 cabeças.

Procedeu-se então à análise do cânone das 8 cabeças de uma forma mais detalhada, mostrando através de animação onde passam as linhas correspondentes a cada medida. Partindo da linha mediana, ligeiramente acima dos genitais, dividindo as metades em dois, ficando com a figura dividida em quatro partes sendo que a linha do $\frac{1}{4}$ superior passa na linha dos mamilos (no homem, e que na mulher varia, pois geralmente o peito devido ao volume passa abaixo dessa linha), e que a medida do $\frac{1}{4}$ inferior vai passar pela base dos joelhos (abaixo dos joelhos). Divide-se então novamente ao meio cada uma dessas partes passando a ter essas linhas intermédias uma na base do queixo, ou mento, a outra no umbigo, e as divisões inferiores, que são menos significativas para o desenho a meio da coxa e a meio da perna.

Recapitulando, foi referido que é assim obtida a altura de oito cabeças, sendo que a segunda altura de cabeça fica no peito, a terceira sensivelmente no umbigo, a quarta acima dos genitais, a quinta a meio da coxa, a sexta na base dos joelhos, meio da coxa e base do calcanhar. Foi novamente acentuado que estas são as proporções ideais, mas que na realidade apenas algumas pessoas se enquadram nestes padrões.

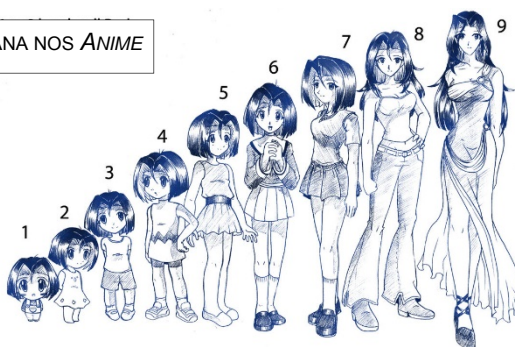
Tendo as medições apresentadas sido indicadas no desenho de um esfolado (de frente e costas), mostramos depois a mesma divisão com uma escultura de Lisipo, e verificamos como as linhas passam exatamente nos mesmos pontos.

Foi feita uma pequena revisão dos três cânones da antiguidade, o homem robusto de Policlete, o homem esguio de Lisipo e o homem mais esguio destinado às figuras divinas de Leocares.

Tendo sido referido o desenho e a escultura, foi feita seguidamente uma breve abordagem na pintura, referindo três obras do século XV, duas de Boticelli, (“Nascimento de Vénus” e “A primavera”) para mostrar a figura da deusa com 8,5 cabeças, em que apresenta o alongamento no pescoço e parte superior do peito, e outra imagem, de El Greco para se observar o alongamento das figuras com a proporção de nove cabeças, para transmitir a ideia de elevação e divindade.

Devido ao facto de na turma haver alguns alunos com fascínio pelos *anime*¹²², foram apresentadas três imagens diferentes deste tipo de desenhos com a representação desde uma cabeça de altura até às nove cabeças, mostrando que a última é utilizada também aqui para as fadas ou seres divinos e que o desenho com a proporção de 8 cabeças apresenta a jovem adulta.

11. PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA NOS ANIME



Após esta exposição das proporções, seguiu-se uma proposta de exercício, que consistia na distribuição de um envelope fechado a cada aluno onde se encontravam sete imagens de figuras humanas de corpo inteiro, algumas conhecidas, outras nem por isso, com idades diferentes. Cada envelope apresentava imagens diferentes, com o objectivo de se fazer uma grande variedade de medidas na turma. Dentro do

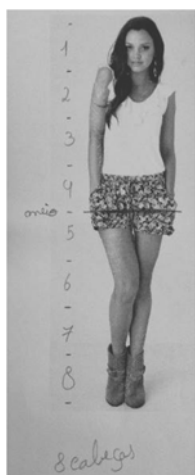


¹²² Desenhos animados de origem japonesa. A sua versão em banda desenhada denomina-se *Mangá*.

envelope estavam também pequenas folhas de papel vegetal para os alunos desenharem, ou marcarem, as dimensões da cabeça da figura que estavam a analisar e utilizá-la como unidade de medida para chegar à conclusão das medidas, em altura, da figura.



Ficaram espantados com a variedade de proporções encontradas, bem como o facto de se encontrarem proporções idênticas em imagens de pessoas tão diferentes.



O objetivo deste exercício era o de proporcionar aos alunos a familiarização, não apenas com a proporção das 8 cabeças, ou 7,5 mas que verificassem na prática, que estas proporções são as consideradas ideais embora na realidade as pessoas possam ter proporções muito variadas. Cada indivíduo é um caso particular.

Após terem identificado quantas cabeças tinha cada figura, deveriam encontrar o ponto médio vertical, e verificar se este correspondia ao mesmo que tinha sido estudado no cânone das oito cabeças, e que continuará a ser explorado nas aulas seguintes.

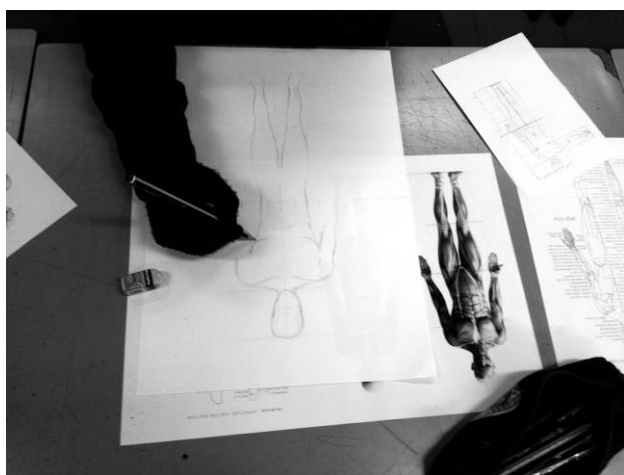


Aulas 3 a 6 (13-01-2015 a 15-01-2015)

Nesta aula foi fornecida a cada aluno uma representação de uma figura masculina em que estão indicadas as proporções das oito cabeças, com o objetivo de servir de revisão e orientação para o exercício que iria ser

desenvolvido e uma impressão em A3 de um desenho de um esfolado de frente e costas, bem como um esquema simplificado dos músculos. Foi então proposto aos alunos que desenhassem o esfolado visto de frente, ocupando toda a folha dando-lhes as seguintes instruções para o exercício: Devem iniciar traçando uma linha vertical a meio de uma folha A3 posicionada na vertical e marcar o ponto mais alto onde deveria ficar o topo da cabeça e o ponto da base dos pés, para que o desenho resulte bem enquadrado na folha. Seguidamente deveriam dividir essa linha a meio, na vertical, com um pequeno traço onde iria ficar o centro da figura, e voltar a dividir em duas metades, e novamente em metades os espaços resultantes, até obterem a divisão em oito espaços iguais. Com estas linhas orientadoras marcadas, deveriam traçar as linhas gerais da figura humana, iniciando, ou pelo menos tomando atenção aos pontos de referência do cânone das oito cabeças, ou seja, a cabeça, os mamilos, o umbigo, genitais, e duas linhas abaixo, os joelhos. Também foi relembrada a largura de ombros do homem e como obter esta medida.

Após terem a figura traçada na folha, deveriam então partir para a representação dos músculos superficiais, primeiro apenas em contorno, e posteriormente procurando dar volume aos músculos e ao corpo.



O exercício foi acompanhado com várias indicações, iniciando logo por proibir a utilização da régua explicando que esta apenas deve ser utilizada em desenho técnico, mas que não se deve utilizar no desenho livre, pois além de tirar plasticidade ao desenho não existe necessidade de o fazer.

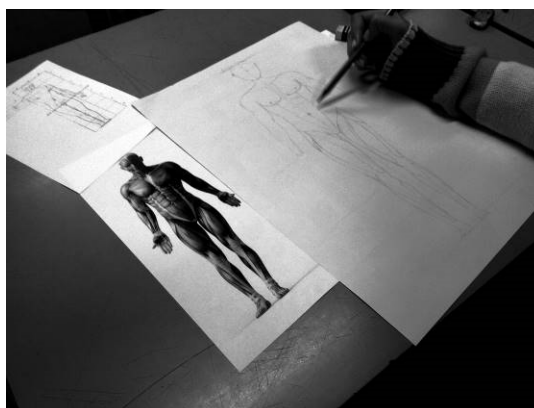
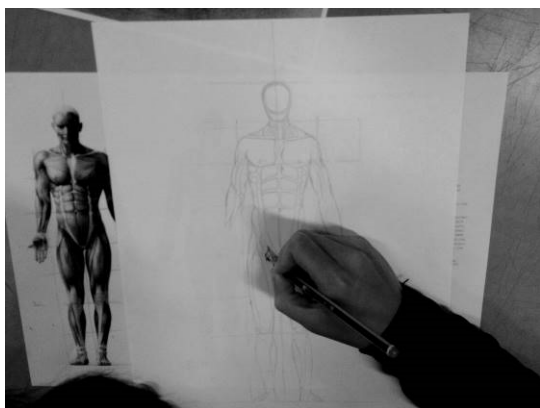
Os alunos apresentaram dificuldades em representar os pontos mais importantes primeiro, e ir desenvolvendo o desenho como um todo, tendo tendência para ir desenhando detalhadamente cada parte, de cima para

baixo. Mas ao fim de algumas indicações individualizadas, acabaram por entender que se torna mais fácil partir das referências e ir desenvolvendo a figura como um todo.

Em geral o exercício teve uma boa abordagem inicial, e decorreu com entusiasmo, pois ao ser acompanhado com muitas indicações a cada aluno, foram conseguindo descobrir e ultrapassar algumas dificuldades iniciais.



Na primeira sessão, todos os alunos conseguiram terminar o contorno da figura e iniciar o desenho dos músculos, que foi concluído no conjunto de aulas seguintes.



Aulas 7 e 8 – (19-01-2015)

Apresentação do tema do movimento na figura humana. Apresentaram-se as indicações principais dadas pelos tratadistas de arte e artistas sobre a representação do movimento, bem como a importância que dão a este tema. Assim, o movimento foi dividido em dois pontos principais a ter em conta: por um lado, a relação de equilíbrio/desequilíbrio, por outro, as contrações e relaxamentos musculares.

Sobre o primeiro tópico foram apresentados desenhos de Leonardo, Lairese e Rubens, com o eixo de equilíbrio marcado, referindo as relações de equilíbrio/desequilíbrio da figura. Foi pedido aos alunos que se levantassem e inclinassem o corpo para um lado, e que continuassem a inclinar até ocorrer o natural levantar da perna do lado oposto para encontrar equilíbrio, salientando que essa necessidade de procura de equilíbrio pode ser facilmente observada ao andar na rua, observando as senhoras que vêm muito carregadas da praça com sacos em que ocorre o levantar do braço do lado oposto (concluíram os alunos), entre outros exemplos que procuramos debater.

Foram então analisadas fotografias projetadas, como a de um atleta a correr, que ao estar em total desequilíbrio transmite a sensação de dinamismo e movimento, mas que se tivesse que permanecer parado naquela posição, seria impossível e rapidamente cairia no chão.

Expôs-se então o tema das contrações musculares, informando que apenas iríamos abordar este assunto superficialmente, pois a anatomia dos músculos exige um estudo mais aprofundado. Assim, foi apresentado o que acontece ao contrair os músculos, mostrando o exemplo dos músculos do braço, em que ao fletir o braço ocorre a contração dos bicíptes e a distensão dos tricíptes, que estão do lado oposto, e ao distender os músculos envolvidos são os opostos, ou seja, sempre que se executa um movimento há músculos que se contraem e outros que se distendem. Os tratadistas salientam a enorme importância de representar os músculos mais ou menos marcados de acordo com o movimento que se pretende representar.

Voltando à análise de imagens de atletas, mostraram-se alguns exemplos em que os músculos estão mais ou menos salientes (o facto do recurso a fotografias de atletas, justifica-se por estas, ao representarem um maior esforço e os músculos mais trabalhados, estes apresentam-se mais visíveis, facilitando a observação das contrações e distensões musculares).

De qualquer forma, não tem lugar no programa de 11º ano o aprofundamento dos movimentos musculares, esta abordagem terá como objetivo apenas dar

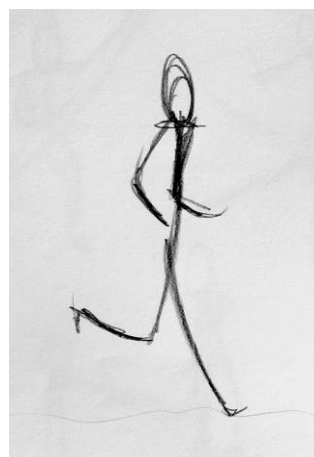
aos alunos uma ideia da vastidão de informação que está disponível, bem como da sua utilidade para a formação artística de cada indivíduo.

Na exposição do exercício, após serem mostrados dois exemplos de imagens de figura em movimento demonstrando como é possível, recorrendo apenas a três linhas e uma oval, representar com facilidade o movimento da figura, foi solicitado aos alunos que procurassem, utilizando o mínimo de traços, representar os diversos movimentos que iriam ser projetados.

O exercício que se seguiu, que foi executado com muito entusiasmo e sucesso por parte dos alunos, foi estruturado de forma faseada e progressiva, uma vez que se trata de um grupo de alunos que apresenta muita dificuldade em desenho esboçado e é muito lento na execução de qualquer tipo de desenho.

1ª fase: Foram fornecidas aos alunos três imagens de figura em movimento, sobre as quais deveriam colocar uma folha de papel vegetal e desenhar em três ou quatro linhas o movimento dessa figura.

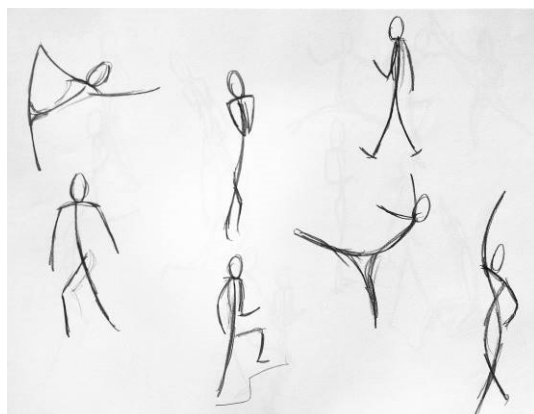
2ª fase: Foram projetadas imagens de movimento com a duração de um minuto (cronometradas pela apresentação, ou seja, de forma automática), durante o qual os alunos deveriam procurar representar o movimento da figura, apenas utilizando linhas, procurando a simplicidade e clareza do desenho.. (executaram 13 desenhos).



3ª fase: Projeção de outras imagens, igualmente com o tempo cronometrado, mas agora dispunham de apenas 30 segundos para representar o movimento de cada figura. (igualmente 13 desenhos).

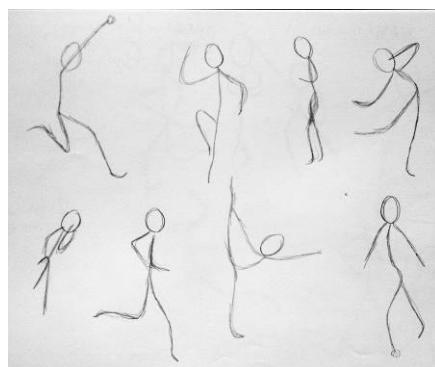
4ª fase: A imagem era projetada por apenas 10 segundos, durante os quais os alunos tinham que observar a imagem sem a poderem desenhar. Decorrido esse tempo, a imagem desaparecia, dispondo de cerca de um minuto para a desenhar; aqui o tempo não era exato, procurava-se encontrar um tempo que, embora curto, permitisse a todos os alunos executarem uma representação clara. Após esse período, a imagem era novamente projetada para que cada

um pudesse comparar o que tinha desenhado com a figura original, analisando onde houve falhas e quanto conseguiu captar do movimento.



Os exercícios decorreram muito bem. Quando os alunos chegaram à 3ª fase, em que dispunham de 30 segundos, já achavam ser tempo mais que suficiente, pois tinham treinado com a duração anterior.

Na
4ª



fase, os exercícios de memória, o grau de dificuldade foi bastante superior, pois com facilidade a observação das figuras ficava detida em pormenores que não eram relevantes para a representação. Quanto ao entusiasmo e interesse, mantiveram-se muito altos durante todos estes exercícios e a satisfação própria com os resultados obtidos era visível em todos os alunos.

Aulas 9 e 10 – (20-01-2015)

Prosseguiram os exercícios da figura humana em movimento. Nesta aula iniciámos com dois exercícios de cada um dos tipos realizados no dia anterior após os quais foram apresentados aos alunos alguns desenhos de Giacometti, como exemplo de um tipo de desenho em que são feitas várias linhas, construindo a figura progressivamente, corrigindo a orientação das mesmas até obter a figura final.



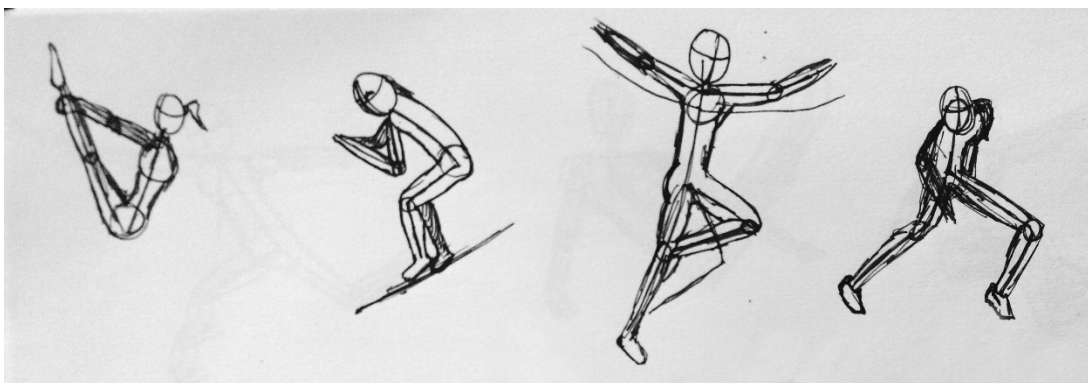
Após esta apresentação foi proposto um exercício que consistia na observação e memorização de uma imagem durante 10 segundos sem desenhar, após os quais, já sem a imagem visível deveriam desenhá-la, usando apenas as linhas principais do movimento, ou seja, semelhante ao último exercício da aula anterior. Após esse desenho, a imagem voltava a ser projetada durante 5 segundos,

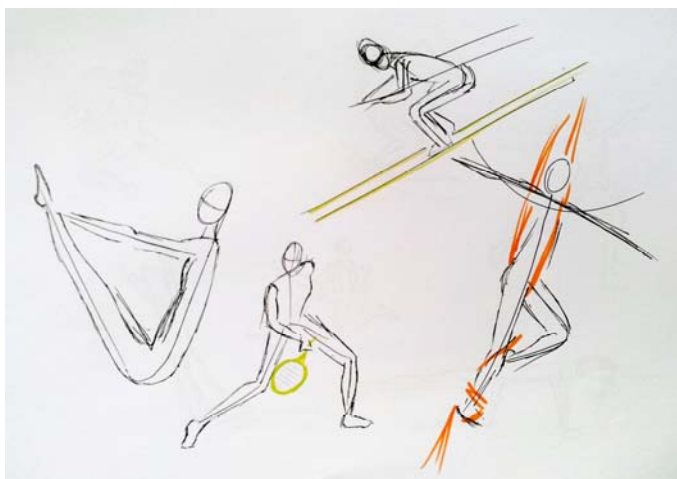
durante os quais deveriam comparar o que desenharam com a projeção. A imagem era novamente oculta e poderiam agora corrigir algumas falhas detetadas. A imagem voltava a ser projetada, por um minuto, durante o qual os alunos deveriam procurar então dar volume às suas figuras.

O material riscador indicado para estes exercícios foi a esferográfica ou outra caneta, se assim preferissem, mas não poderiam utilizar lápis de grafite. O motivo desta indicação foi se ter notado na aula anterior que, mesmo nos desenhos de 30 segundos, os alunos procuravam utilizar a borracha para irem corrigindo as linhas, o que os fazia perderem-se com frequência,



além de que a utilização da borracha dificulta o que se pretendia com este tipo de exercícios, em que o objetivo é a aquisição de velocidade de representação em detrimento do rigor.





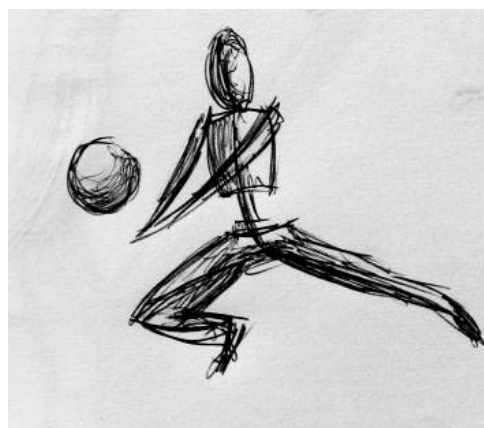
A ênfase neste tipo de exercícios tem dois objetivos: por um lado procurar capacitar os alunos para o desenho rápido e esboçado, uma vez que estes estão habitualmente muito preocupados com o rigor o

que provoca uma enorme lentidão no desenho, bem como uma incapacidade de executar esboços. Por outro lado o de desenvolver a capacidade de observação e memorização de momentos de movimento, ou seja, momentos parados no tempo, em que se exige uma muito boa capacidade de observação, captando rapidamente referências que permitam o desenho de alguma coisa que acabou de acontecer, mas que já não está perante os olhos.

As frustrações verbalizadas por alguns alunos prendem-se exatamente pelo facto dos desenhos finais não serem acabados em termos de rigor. “Estou farta de desenhar porcarias”, “isto não



está nada bonito” bem como outras afirmações neste



registo, em que os alunos demonstram dificuldade de conviver com a falta de perfeição e de detalhe.

Foi explicado aos alunos, mais que uma vez, a importância deste tipo de desenhos e a necessidade de saber esboçar.

Aulas 11 e 12 – (22-01-2015) – Representação do movimento 3ª sessão

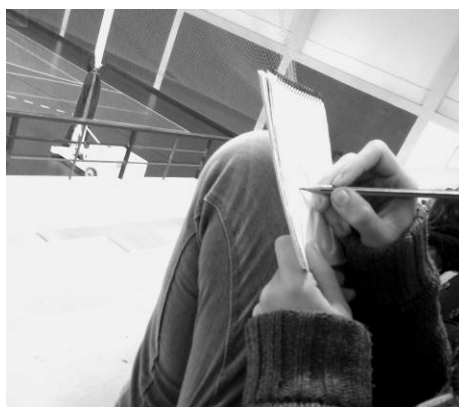


Neste dia, a aula decorreu no pavilhão desportivo anexo ao ginásio.

Com o objetivo de executar desenho de movimento numa perspetiva mais realista do que as possíveis encenações dentro de uma sala de aula, foi pedido aos professores de educação física autorização para os alunos irem desenhar no ginásio.

Foi fornecido aos alunos um pequeno bloco, A6, feito com materiais reciclados, com o objetivo de facilitar o desenho, pois podem segurá-lo com uma mão e desenhar com a outra, dando-lhes maior mobilidade e, igualmente, para lhes mostrar que com alguma facilidade se consegue improvisar um diário gráfico, ou caderno de campo, sem necessitar de recorrer a materiais mais dispendiosos.

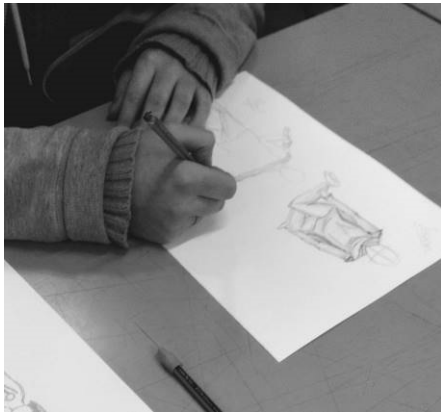
A aula decorreu serenamente. Os alunos, depois da prática das aulas anteriores não tinham dúvidas sobre como representar, embora um ou outro tenha reclamado que “eles não ficam parados nem meio minuto!” ao que lhes explicamos que para isto serviram de treino as imagens que foram projetadas sem eles poderem desenhar e



que depois deviam desenhar usando a memória imediata. Passado este choque inicial, facilmente experimentado por qualquer estudante de artes quando se depara com a representação do movimento, iniciaram uma série de desenhos procurando captar o movimento.

Ainda se notou uma grande dificuldade no esboço rápido da figura, o que é mais uma razão para este tipo de exercícios se tornar de tão grande importância para estes alunos.

Aulas 13 e 14 – (02-02-2015)

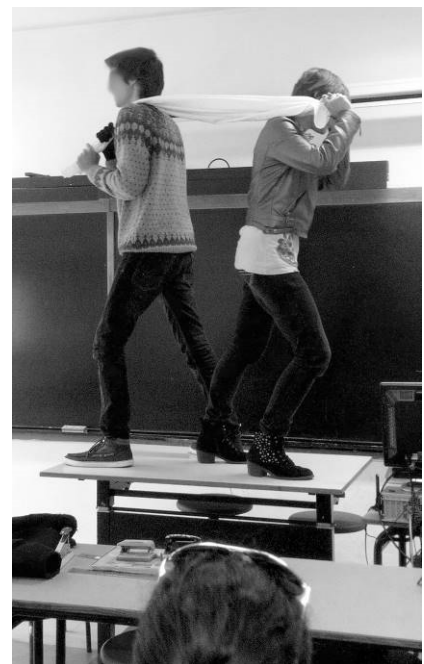


Dois módulos de 45 minutos com o mesmo exercício, que consistia em desenharem poses rápidas de 10 minutos. Um dos alunos servia de modelo ficando em pose durante 10 minutos, tempo durante o qual os colegas o deviam desenhar a grafite em folha A4. Findos os 10 minutos era substituído por outro colega e assim sucessivamente, de tal

forma que todos os dez alunos servissem de modelo e desenhassem.

As quatro poses iniciais foram individuais e as três poses finais foram compostas por dois alunos, em interação.

Os exercícios decorreram com entusiasmo. Embora os alunos continuassem a mostrar alguma resistência ao desenho mais rápido, notou-se um maior à-vontade após os exercícios realizados nas aulas anteriores, correspondentes ao desenho rápido de movimento.



Aula 15 – (03-02-2015)

Foi apresentado o terceiro tema, correspondente às proporções do rosto. Foi feita uma abordagem histórica, referindo os tratadistas e artistas que escreveram sobre estas proporções. Foram abordados o esquema dos três círculos, a divisão em quatro partes iguais e referidas as proporções que ainda hoje utilizamos como referência.

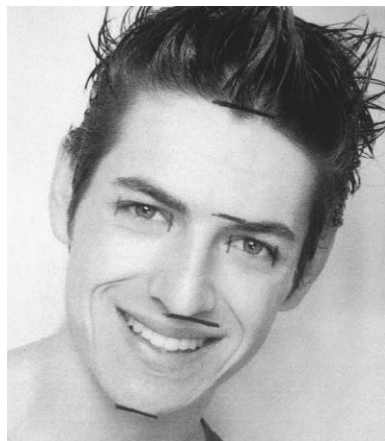
Seguiu-se então para a apresentação da métrica da cabeça mais detalhadamente, iniciando com as métricas para a representação de perfil

com as linhas de referência horizontais e verticais, e depois de frente salientando o olho como unidade de medida. Foram igualmente abordadas as proporções da cabeça da criança, por terem referências diferentes.

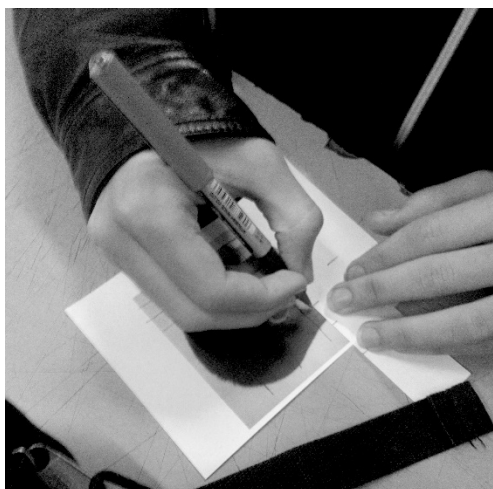


Após a apresentação do tema, foi proposto um primeiro exercício, que consistia em marcar em várias fotografias impressas, as linhas de referência do rosto. O objetivo era o de verificarem que, embora possamos utilizar estas medidas como referência, na realidade cada rosto apresenta as suas proporções individuais. Foi

salientado que o conhecimento das linhas de referência do rosto permite auxiliar na construção do mesmo tanto quando o desenharmos de memória, como para utilizar como base de trabalho no desenho com modelo, mas neste segundo caso, é necessário ter em atenção a verificação dos pontos de referência, que podem variar.

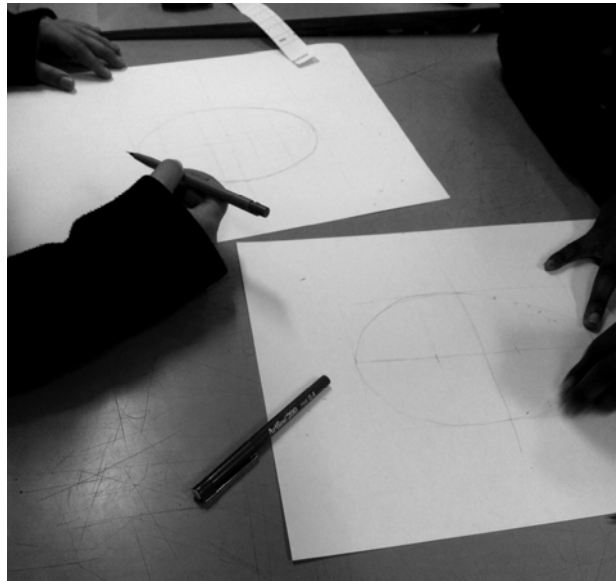


O exercício decorreu com muita participação dos alunos, que discutiam entre si como uma determinada cara tem um grande queixo, ou os olhos muito juntos, e que outra apresenta outras características curiosas.



Aulas 16 a 24 (03-02-2015 a 12-02-2015)

Na segunda aula de 45 minutos iniciou-se o desenho de retrato a partir de modelo, que consistiu em sentarem-se frente a frente com um colega (em pares) e desenharem o rosto do colega. O retrato devia ser feito numa folha A3, utilizando grafite e procurando que o retrato ocupasse toda a folha na vertical.



Inicialmente foi necessário virar as folhas de alguns alunos que se preparavam para desenhar na horizontal, explicando que o rosto visto de frente é mais alto que largo, pelo que faz mais sentido utilizar a folha na vertical.



Os alunos começaram por se sentir perdidos, mas após indicações da forma como deviam procurar medir as relações de proporção, da forma do rosto, bem como das outras partes que o compõem, conseguiram ultrapassar essa dificuldade inicial. Também foi salientada a necessidade de ir esboçando os vários pontos principais, como a posição dos olhos, sobrancelhas, base do nariz, boca, linha dos cabelos, etc. mas que era essencial que lançassem todas as partes

do rosto num esboço leve, antes de se deterem em pormenores, ou ficaria uma tarefa muito complicada, a de capturar as proporções e características individuais do colega.



Foi feito um acompanhamento individual e contínuo ao trabalho que estavam a realizar com o objetivo de, através de pequenas sugestões, os auxiliar a ultrapassar os vários problemas com que se iam deparando. Respondendo a questões como “o olho não está grande de mais?” explicando que sem outros pontos de referência é impossível ver se está grande ou pequeno, o que este é um dos motivos pelo qual é necessário ir esboçando todos os elementos do rosto, antes de se deterem em

pormenores. Ou “como posso saber o tamanho do queixo da colega?” mostrando a importância das medidas de relação das várias partes do rosto, indicando que deverá comparar com outras larguras do rosto. Assim como outras questões deste género.

As aulas decorreram com entusiasmo, e os alunos foram respondendo bem aos desafios que iam encontrando.

Com o decorrer das aulas começou a notar-se uma grande dificuldade na representação do volume do rosto, bem como dos cabelos. Numa tentativa de auxiliar os alunos a ultrapassar estes problemas foi preparada uma pequena apresentação, que consistiu na projeção de vários exemplos de representações de volume no rosto, com diferentes modos de representação de mancha ou linhas. Foram igualmente apresentadas algumas indicações sobre a representação dos cabelos recorrendo



a exemplos muito diversos de representação, procurando fornecer aos alunos o máximo de estilos diferentes, tentando não os condicionar a um determinado tipo de representação.

Os alunos receberam muito bem estas indicações, e notou-se uma maior capacidade em ultrapassar as suas dificuldades após esta apresentação.



Aula 25 (19-02-2015)

Nesta sessão foi apresentado o último tema, correspondente às expressões do rosto. Foi referido Descartes, Charles Le Brun e as expressões do rosto, apresentando as variações nas diversas partes do rosto (sobrancelhas, boca, olhos e nariz) que cada expressão provoca.

Salientou-se o papel importante que as sobrancelhas têm na representação das expressões, e foram projetados alguns exemplos de expressões só com olhos e sobrancelhas.

Por fim, foi feito um resumo das expressões, para que os alunos pudessem observar as características de cada uma.

Como primeiro exercício, foi proposto aos alunos que se fotografassem uns aos outros, tentando registar o maior número de expressões que conseguissem, com o objetivo de, posteriormente, selecionarem uma dessas imagens, para ser impressa. Deveriam depois desenhar o seu autorretrato partindo da fotografia.

Aula 26 (19-02-2015)

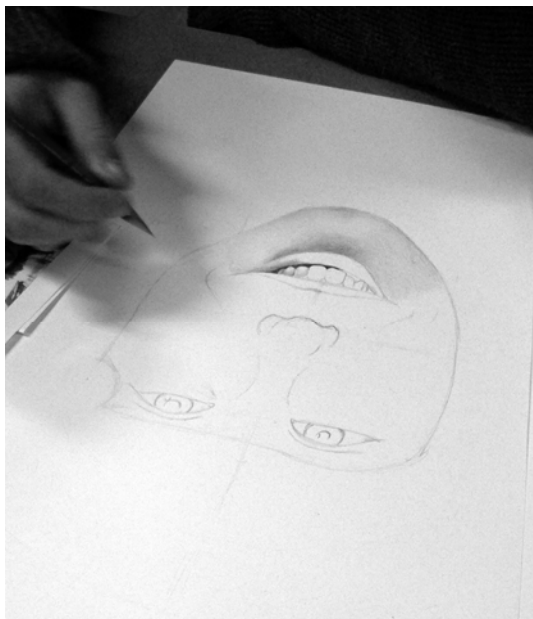
Após o registo fotográfico, e porque as imagens necessitavam ser passadas para um ficheiro, selecionadas e impressas, o que levaria algum tempo, foi proposto aos alunos um segundo exercício. Foram-lhes distribuídas três folhas A4, uma com desenhos das várias expressões simples, outra com as expressões compostas e uma terceira em que estavam desenhadas vários contornos de caras para os alunos completarem desenhando algumas expressões faciais. Poderiam basear-se nas expressões representadas, analisando as características específicas de cada uma, mas não deveriam copiá-las, pois o objetivo era a representação da expressão procurando encontrar o próprio estilo.

Aulas 27 a 34 (23-02-2015 a 02-03-2015)

As fotografias feitas na aula foram então passadas para ficheiros, numeradas e enviadas por correio eletrónico aos alunos para que estes pudessem escolher a que mais lhes agradasse, para ser impressa em A4 e estar disponível na aula seguinte, para iniciarem o exercício de autorretrato. A maioria dos alunos



teve dificuldade em selecionar a imagem, o que resultou numa ausência de resposta ao correio eletrónico, para esses casos foi escolhida uma imagem que parecia mais expressiva, para que na aula seguinte todos os alunos recebessem a sua fotografia em formato A4 para desenharem em formato A3.



Apresentaram maior facilidade neste exercício, conseguindo obter melhores resultados quando comparado com o exercício anterior do retrato do colega. Para esta maior facilidade podem ter contribuído vários fatores. Além de ser o segundo exercício de retrato, estavam a representar a partir de uma imagem fixa, enquanto, no exercício anterior, o colega mexia-se, além de estarem mais concentrados no exercício e a fotografia ser já bidimensional.

Aulas 35 a 37 (13-04-2015 e 14-04-2015)

Após um intervalo de lecionação devido às férias da Páscoa e à preparação necessária para os alunos montarem o *stand* que representava a escola na *Futurália*, voltámos ao tema da figura humana, mas desta vez com uma proposta de trabalho bastante invulgar para os alunos: o da combinação do desenho da figura humana com uma técnica fotográfica histórica, a cianotipia.

No início da aula foi exposta esta técnica fotográfica, começando, à semelhança dos temas anteriores, pela apresentação numa perspetiva histórica referindo Hersher como inventor da técnica em 1842, bem como a importância de Anna Atkins, bióloga inglesa, amiga de Hersher e que, além de ser considerada a primeira mulher fotógrafa, foi a primeira a editar uma coleção de livros sobre algas, a sua especialidade, em que as ilustrações não eram obtidas pela gravura mas por uma técnica fotográfica, e que era exatamente essa técnica que íamos experimentar.

Foi descrito então o processo, e quais os cuidados a ter para obter bons resultados. Explicou-se o conceito de negativo – positivo tendo sido mostrados alguns exemplos, pois é necessário ter em conta que os alunos que estão atualmente no 11º ano, é pouco provável que tenham tido contacto

com negativos fotográficos, uma vez que estamos em plena era da fotografia digital.

Após esta introdução, os alunos começaram a desenhar os próprios negativos. Para tal, foi fornecido a cada aluno um acetato, em que deveriam desenhar recorrendo a uma caneta preta adequada a escrever sobre acetato e que poderiam utilizar pinceis para fazer mancha. Tinham por base uma fotografia sua ou de outra pessoa, que tinha sido previamente selecionada, e que foi fornecida em positivo e negativo.

Embora o primeiro impacto tenha sido de espanto “e agora como faço isto?” porque não é fácil pensar que o que se está a desenhar a preto vai sair a branco e o que fica sem nada fica azul no final. Mas rapidamente ultrapassaram este choque inicial, olhando para o positivo e negativo que tinham à sua frente, e começaram a aparecer negativos muito interessantes.

Aulas 38 (14-04-2015)



Já com os negativos preparados, passou-se à sensibilização do papel. Para o efeito foi procurado na escola um local escuro, uma vez que o líquido é sensível à luz, e foi encontrado o local ideal numa arrecadação, que

outrora serviu como laboratório fotográfico, portanto era uma sala onde era possível obter a escuridão necessária para a sensibilização e secagem do papel.

Como esta sala era bastante pequena, a turma foi dividida em dois grupos, que levaram as folhas a sensibilizar, foi mostrado como se compõe a solução sensível à luz e como deveria ser espalhada no papel.

Os alunos utilizaram luvas, embora a toxicidade da solução seja mínima. O entusiasmo foi grande e os papéis ficaram a secar para a aula seguinte.

Aulas 39 e 40 (14-04-2015)

Foi feita, excecionalmente, uma alteração no horário para que os alunos pudessem ter aula à tarde neste dia, isto porque os alunos têm aulas sempre das 8:30 às 10:00 e a essa hora, com o pouco sol que estava nestes dias, não era possível uma boa exposição das



fotografias, mas com esta alteração de horário foi possível expor às 14 horas, hora em que os raios ultravioleta, que são necessários para este processo, estão mais fortes.

Com o papel sensibilizado e seco, e os negativos prontos, passou-se à colocação dos negativos sobre o papel e sua exposição ao sol. Ao observarem as transformações que a cor do papel sofre com a exposição à luz, os alunos estavam encantados, alguns quiseram filmar o processo, e faziam vários comentários. Em breve começaram a aparecer outros alunos curiosos, e



alguns professores também. Este é de facto um processo curioso, que não deixa ninguém indiferente.

Após a exposição, passámos à revelação, obtendo as cianotipias finais, com muito entusiasmo por parte de todos. Os resultados foram muito satisfatórios.



Foi dada a possibilidade aos alunos de fazerem duas folhas, uma com a figura humana e outra com o que quisessem, até porque ao fazer a segunda tinham a hipótese de alterar alguma coisa que não tivessem gostado na primeira.

Apenas correu mal uma das exposições que os alunos fizeram sozinhos, pois ao dar apoio à lavagem e à preparação de novas provas, não houve

acompanhamento nesse momento, tendo os alunos levado as imagens para exposição sozinhos, mas como o entusiasmo de as revelar era muito, as imagens ficaram subexpostas. Estes alunos voltaram a fazer novas provas, agora com supervisão, e correu muito bem.

Vários alunos de outros cursos, bem como outros professores de artes, que foram aparecendo (pois pelo meio houve um intervalo letivo) ficaram encantados com um processo que não conheciam e com muita vontade de o experimentarem.



4.6. AVALIAÇÃO

Tendo este módulo a duração de todo o segundo período letivo, as avaliações quantitativas foram consideradas para a nota final do período, tendo sido discutidas e analisadas conjuntamente com a professora cooperante. Os resultados foram muito positivos tendo havido apenas o caso de um aluno que não entregou o trabalho final de um dos módulos.

O esquema de avaliação foi coerente com a divisão em temas deste módulo, tendo sido considerados como elementos de avaliação quantitativa os trabalhos finais de cada tema, e como avaliação formativa todos os exercícios desenvolvidos no decurso de cada tema. Os elementos valorizados para a avaliação em cada um dos temas foram os seguintes:

Tema 1: Para avaliação quantitativa foi considerado o desenho de um esfolado, os parâmetros de avaliação incidiram maioritariamente nas proporções da figura, pois era este o objetivo, mas foram também considerados, ainda que em menor proporção, a representação dos músculos e a capacidade de observação.

Tema 2: Tendo este tema incidido maioritariamente em exercícios de curta duração, estes foram tidos em conta na avaliação quantitativa, partilhando a importância com o exercício final, que consistia no desenho dos colegas em poses de 10 minutos. O objetivo deste exercício era o fazer uma ligação entre os dois primeiros temas, o das proporções e o do movimento. Os parâmetros de avaliação considerados aqui incidiram essencialmente na capacidade de representação do movimento embora também tenha sido considerada a expressão.

Tema 3: No exercício destinado à avaliação quantitativa, o retrato do colega, foram consideradas principalmente as proporções do rosto, embora também tenha sido valorizada a capacidade de representação da volumetria bem como a capacidade de observação.

Tema 4: À semelhança do exercício do segundo tema, houve a preocupação de combinar as proporções do rosto com a expressão, assim, ambos os

parâmetros foram considerados na avaliação, não deixando de valorizar igualmente a capacidade de representar a volumetria.

Tema 5: Para a avaliação deste módulo foi considerada a criação do negativo, por ser o elemento diretamente relacionado com o desenho, embora tenha sido também valorizado o empenho na execução de todo o processo. Tendo sido este tema já executado no terceiro período, e por ter uma curta duração quando comparado com os outros trabalhos que os alunos iriam executar no decurso deste período escolar, o seu peso na avaliação foi muito mais reduzido que os temas anteriores.

A resposta dos alunos aos diferentes exercícios foi muito positiva, tendo sido observada uma evolução e muito entusiasmo nos vários exercícios propostos. Naturalmente que foram encontradas algumas dificuldades pontuais no evoluir de alguns trabalhos, pois isto é natural acontecer no processo de aprendizagem, mas estes foram detetados e consequentemente dadas indicações pertinentes no sentido de auxiliar os alunos a ultrapassar essas dificuldades.

Foi realizado um questionário escrito¹²³, anónimo e individual aos alunos, na altura da conclusão do módulo da figura humana, com o objetivo de obter a sua opinião sincera sobre a forma como as aulas foram lecionadas e sobre o interesse que os temas suscitaram ou não para cada aluno.

Todos os alunos responderam que o módulo tinha sido do seu agrado porque experimentaram técnicas diferentes e diversificadas. Igualmente todos consideraram os temas apresentados interessantes, sentiram-se motivados, acharam que a professora dominava os temas apresentados e que foi clara na sua apresentação, bem como que esta os conseguiu motivar no decurso dos módulos, que estes estavam bem organizados e que os exercícios propostos foram adequados ao tema.

Sendo questionados sobre o que gostaram mais e menos sobre este tema, os tópicos que mais agradaram aos alunos foram a cianotipia para a maioria, mas também foram indicados o desenho rápido de movimento, o desenho do

¹²³ Ver anexo 2

rosto e das expressões, o corpo humano e as experiências, havendo um aluno que indicou tudo.

Sobre o que menos gostaram, dois alunos não indicaram nada, outros alunos indicaram o movimento e a figura humana, um o esfolado, os esboços e a expressão facial.

Era ainda colocado no questionário um espaço destinado a comentários se o desejassem que foi utilizado por quatro alunos indicando que as aulas foram “diferentes e divertidas”, que “embora tenham trabalhado bastante não foi cansativo”, que gostariam de “voltar a ter aulas com esta professora” e que “gostaram muito das aulas desta professora”.

É assim de concluir que a experiência letiva deste módulo foi bastante positiva para os alunos.

4.7. ANÁLISE E REFLEXÃO

Esta unidade, tendo por base a representação da figura humana, no seu conjunto, proporcionou um elemento importante, tanto na formação dos alunos, como na formação pessoal, uma vez que deram lugar a uma partilha de experiências de aprendizagem muito positivas.

A tentativa de introduzir conhecimentos de História da Arte, ainda que numa aplicação muito específica, a da representação da figura humana, foram muito bem recebidas pelos alunos, que demonstraram curiosidade sobre os temas apresentados e tiveram a oportunidade de ver como os conhecimentos contemporâneos estão tão baseados na evolução histórica da humanidade, bem como a importância que o estudo da História da Arte tem na formação do artista.

O facto de este módulo ser dividido em temas trouxe um dinamismo à formação bastante grande, sendo criada nos alunos a expectativa do que o novo tema iria trazer. No início foi exposto aos alunos quais os temas que iriam ser abordados, mas ainda assim, cada nova exposição e os exercícios que traria, consistiram num elemento de constante curiosidade. Além disso, cada tema era composto por um conjunto de aulas relativamente curto, e o tema seguinte tinha uma ligação com o que tinham acabado de trabalhar,

permitindo assim apresentar um módulo, que no seu conjunto teve a duração de todo um período letivo, mantendo a atenção e o entusiasmo em níveis bastante elevados.

Ao conjunto de temas da representação da figura humana, foi acrescentado o módulo da cianotipia, que embora não esteja diretamente relacionado com os módulos anteriores, revelou-se um complemento bem articulado e que trouxe aos alunos uma nova perspectiva sobre o desenho e as suas aplicações.

Este complemento seguindo o esquema dos temas expostos anteriormente, o da apresentação da história passando à prática, e combinando o desenho do retrato com a fotografia, ou mais especificamente, com uma técnica fotográfica histórica que esteve na origem da fotografia como hoje a conhecemos, esteve perfeitamente integrada no tema lecionado.

Esta experiência de prática letiva foi, no seu conjunto, muito interessante e gratificante, proporcionando uma interação entre professores, alunos e comunidade escolar, de grande relevância.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema do desenho da figura humana, fazendo parte do programa da disciplina bem como da planificação do grupo 600 para esta escola, na altura em que foi lecionado, é de extrema importância na formação dos alunos de artes, tanto pela sua complexidade como pelo desenvolvimento da capacidade de observação que proporciona.

Sendo este tema um assunto com muito a explorar, e que de entre os temas passíveis de ser abordados no campo do desenho, é um dos que traz maiores dificuldades aos artistas em formação, foi procurado que, através deste conjunto de aulas, fossem fornecidas aos alunos ferramentas que os possam auxiliar a ultrapassar os problemas que o tema suscita.

As sugestões que os tratadistas de arte e artistas nos têm deixado registados, e que normalmente se destinavam ao ensino, revelam-se de extraordinária utilidade para o desenvolvimento de técnicas mais eficazes no sentido de ultrapassar os problemas com que se depara o artista em formação.

Um jovem aluno de artes tem, por exemplo, uma tendência natural para desenhar os olhos na altura a que devia estar localizada a testa, e raramente, na sua localização correta a meio da altura da cabeça. O facto de referir estas dificuldades aos alunos, conjuntamente com a indicação de métricas e outras ferramentas que os possam auxiliar a encontrar referências para o desenho, pode auxiliar na resolução das dificuldades, bem como na aquisição de confiança no desenho tanto do rosto como da figura humana em geral.

Foi igualmente o objetivo desta série de aulas, mostrar aos alunos um pouco do caminho que podem, e devem, percorrer na sua formação como artistas. Procurando que compreendam que, embora ainda haja muito para estudar, também existe muita informação disponível, que podem consultar e interiorizar de forma a continuarem o seu percurso de uma forma autónoma para além das aulas.

A organização do tema da figura humana em subtemas revelou-se muito positiva por vários motivos:

Primeiramente levou a uma abordagem mais detalhada e a uma análise mais aprofundada de cada assunto o que, conseqüentemente tornou mais fácil a deteção das dificuldades individuais encontradas pelos alunos conduzindo a uma maior facilidade no fornecer das ferramentas que lhes permitem ultrapassá-las. Quando os temas são mais vastos é mais difícil detetar estes detalhes.

Outro ponto positivo desta compartimentação dos temas foi um maior dinamismo das aulas. Estando os alunos geralmente habituados a um ritmo de vida em constante mudança, o prolongar de um mesmo tema por muitas aulas torna-se maçador. Ao compartimentar a abordagem da figura humana nestes vários temas apresentados, os alunos estavam na expectativa do que o novo tema lhes traria, porque, embora os títulos dos vários temas tenham sido apresentados no início do módulo, cada tema trazia uma abordagem que tinha algo diferente do que tinham feito até aí, embora viesse na sequência do que já tinha sido lecionado e com um formato semelhante.

Igualmente a favor desta divisão em subtemas foi o permitir que tivessem sido feitas várias sessões com exposição da história da arte, que embora estivesse aplicada a cada tema, não deixa de ser uma viagem no tempo que cada vez que se repete, vai descobrir novos pontos e revelar novos conhecimentos.

Os temas lecionados ocuparam todo o segundo período escolar. Esta duração, que está de acordo com o plano de escola, é importante porque permite uma exposição ponderada e faseada dos vários temas, bem como um tempo adequado para a realização dos exercícios. Todos estes fatores contribuem para uma construção de um conhecimento mais completo do aluno, sendo este o objetivo do professor, ou futuro professor de artes.

A exploração da técnica da cianotipia, não só permitiu aos alunos mais uma viagem na história, como permitiu o contacto com uma técnica que se pode facilmente conjugar com o desenho, como aliás foi feito. Esta experimentação procura também estimular nos alunos a experimentação e o desafio de olhar o desenho para além dos meios riscadores sobre papel.

O sair da rotina e ter alguma coisa diferente e inesperada, cria nos alunos um maior entusiasmo, bem como abre os horizontes para a visão de que as artes e o desenho podem ir muito mais além que o riscar sobre o papel. Além disso, mostra que não é necessário ficar limitado por não haver orçamento na escola para visitas de estudo, ou para fornecer materiais diferentes, pois com um pouco de esforço e a contribuição de todos, tanto alunos como professores, é possível ultrapassar essas dificuldades e levar a cabo experiências diferentes que além de educativas são divertidas e que vão enriquecer cada participante.

É de referir igualmente o impacto que o último projeto, o da cianotipia teve na escola, pois ao ser uma técnica que não é comum utilizar nas escolas, e por a exposição ser realizada ao sol, fora da sala, chamou a atenção da população escolar tanto de alunos como de professores. O que de certa forma pode contribuir para a promoção das artes na escola.

Num modo global esta experiência letiva foi muito positiva, tanto a nível de relacionamento com os alunos, o que nos leva a ir visitá-los mesmo fora do plano letivo, bem como a nível de conhecimentos adquiridos e pela forma como se refletiram no desenvolvimento dos exercícios e dos trabalhos finais.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista – **Da pintura**. Campinas : Editora da UNICAMP, 1992

BARBARO, Daniel – **Della prospettiva**. Veneza: 1569

BOARDMAN, John– **Greek sculpture – the late classical period**. London: Thames and Hudson, 1995. ISBN 0-500-20285-0.

BORDES, Juan – **Historia de las teorías de la figura humana**. Madrid: Cátedra, 2003.

CALADO, Margarida - **Desenhar o corpo - uma metodologia de ensino constante na arte ocidental**. In: Representações do corpo na ciência e na arte. Lisboa, 2012, p. 109-124

CALADO, Margarida – **O ensino do Desenho: 1836-1987**. In: O caderno do desenho. - Lisboa, 1988, p. 77-116.

CHAMBERS, R. – **First book of drawing – being exercises for children and young persons**. Edinburgh: 1840

CLIMENT, Carlos Plasencia e LANCE, Manuel Martinez – **Las proporciones humanas y los cánones artísticos**. Valencia: Editorial Universidad politécnica de Valencia, 2007 ISBN: 978-84-8363-111-9

COUSIN, Jean – **La vraye science de la pourtraicture descrite et démontrée**. Paris: 1656

CURTIS, William J. L. – **Le Corbusier: ideas and forms**. Oxford: Phaidon, 2003. ISBN: 0-7148-2387-2

DA VINCI, Leonardo – **Tratado de la Pintura**. Buenos Aires: 1947.

DE PILLES, Roger – **Cours de peinture par principes**. Paris: 1708.

DURER, Albrecht – **Vier bücher von menschlicher Proportion**. Nuremberga: 1527. (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

GOLDFINGER, Eliot – **Human anatomy for artists – the elements of form**. Oxford: 1991.

GOMBRICH, Ernst – **Art and illusion – a study in the psychology of pictorial representation**. Londres: Phaidon Press, 1977.

GOMBRICH, Ernst – **A História da Arte**. Rio de Janeiro: 1993.

LAIRESSE, Gérard de – **Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties**. Traduit du hollandais sur la seconde édition [par Jansen]. 1787 (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

LAVATER, Jean Gaspard – **Portatif, ou précis de l'art de connaitre les hommes par les traits du visage**. Paris: 1808. (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

LAVATER, Jean Gaspard – **L'art de connaitre les hommes par la phisionomie**. Paris: 1820. (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

LE BRUN, Charles – **Expressions des passions de l'ame**. Paris: 1727. (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

MACHADO, Cirilo Volkmar – **Tratado de arquitectura & pintura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. ISBN 972-31-0968-9

MÉGRET, Adolphe – **Étude sur les cânones de Polyclète**. Paris: Henri Laurens, 1892. (em linha: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)

PADILLA, Ramón Dias – **El dibujo del natural en la época de la postacademia**. Madrid: Akal, 2007.

PANOFSKY, Erwin – **O significado das artes visuais**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

PEVSNER, Nikolaus – **Le accademie d'arte**. Torino: Giulio Einaudi, 1982.

PONCE, Huberto Ortiz – **La tercera dimensión en la representación y la comunicación gráfica**. Medellín, 2010. (em linha: http://www.bdigital.unal.edu.co/9235/7/9060268._2010_Parte3.pdf)

RAMOS, Artur – **Retrato: o desenho da presença**. Lisboa: Campo da Comunicação, 2010. ISBN 978-972-8610-79-1

VASCONCELOS, Ignácio da Piedade – **Artefactos Symmetriacos e geométricos**. Lisboa: Officina de Joseph António da Silva, 1733.

VIGOTSKY, Lev S. – **Imaginação e criatividade na infância**. Lisboa: Dinalivro, 2012.

VITRÚVIO – **Tratado de arquitectura / tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel**. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2006. ISBN 972-8469-43-8

WINCKELMANN, J. – **Histoire de l'art chez les anciens**. Paris: Saillant, 1766. (2 volumes)


REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

1 POLICLETO - DORÍFORO	10
[EM LINHA] HTTP://A402.IDATA.OVER-BLOG.COM/3/72/79/38/COURBET/LA-SOURCE/LE-DORYPHORE-DE-POLYCLETE.JPG	
2 APOXYOMENOS - RÉPLICA ROMANA NO MUSEU DO VATICANO	12
[EM LINHA] HTTP://WWW.MUSEIVATICANI.VA/2_IT/PAGES/X-SCHEDI/MPCS/MPCS_SALA01_01.HTML	
3 LEOCHARES APOLLO DEL BELVEDERE	13
[EM LINHA] HTTP://WWW.MUSEIVATICANI.VA/2_IT/PAGES/X-SCHEDI/MPCS/MPCS_SALA02_01.HTML	
4 DÜRER – DUAS IMAGENS DO <i>VIER BÜCHER VON MENSCHLICHER PROPORTION</i>	15
(DURER, 1527)	
5. PROPORÇÕES POR JEAN COUSIN	23
(COUSIN, 1656, P.4)	
6. CIRILO VOLKMAR MACHADO	25
(MACHADO, 2002, FÓLIO 139)	
7. VENERAÇÃO - LE BRUN	28
(LE BRUN, 1727)	
8. CHORO - CHARLES LE BRUN	28
(LE BRUN, 1727)	
9 E 10. LISBOA E PORTELA.....	31
(EM LINHA: HTTPS://WWW.GOOGLE.PT/MAPS)	
11. PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA NOS ANIME.....	52
(EM LINHA: HTTP://4.BP.BLOGSPOT.COM/-VLFZOPAZGFU/T8ZSNW1UZ6I/AAAAAAAABIE/COYJG8XV4K0/S1600/1_TO_9_HEADS_TALL_BODY_TAG_BY_REXTHEONE.JPG)	
TODAS AS OUTRAS IMAGENS SÃO DA AUTORA	




APÊNDICE 1
EXPRESSÕES SEGUNDO CHARLES LE BRUN

ADMIRAÇÃO	
ESTIMA	
VENERAÇÃO	
ARREBATAMENTO ENCANTAMENTO	
DESDÉM INDIFERENÇA DESPREZO	
HORROR	

PAIXÃO	SOBRANCELHAS	OLHOS	PUPILAS	NARIZ	BOCA
ADMIRAÇÃO	Elevadas	Um pouco mais abertos que o habitual	Equidistantes das pálpebras e sem movimento, agarradas ao objecto que causa admiração	-	Entreaberta
ESTIMA	Avançadas sobre os olhos e comprimidas sobre o nariz e mais elevadas do outro lado	Muito abertos	Elevadas	Narinas puxadas para baixo	Um pouco entreaberta e com os cantos puxados para trás
VENERAÇÃO	Baixas	-	Mais elevadas sob a pálpebra (parecem marcar elevação em relação ao objecto que veneram)	-	Entreaberta e com os cantos puxados para trás mas um pouco mais para baixo que na paixão anterior
ARREBATAMENTO ENCANTAMENTO	Elevadas	-	Elevadas	-	Entreaberta com os cantos um pouco elevados
DESDÉM INDIFERENÇA DESPREZO	Franzidas e abaixadas do lado do nariz e elevadas do outro lado	Muito abertos	Ao meio	Narinas puxadas para cima	Fechada com os cantos um pouco abatidos; lábio inferior excedendo o superior
HORROR	Ainda mais franzidas	Um pouco lívidos	Em baixo	-	Entreaberta mas mais cerrada no meio que nos cantos, que devem estar puxados para trás; lábios um pouco lívidos

TRISTEZA	
CIÚME e ÓDIO	
RECEIO, APREENSÃO	
DESEJO	
AMOR SIMPLES	
MEDO	

PAIXÃO	SOBRANCELHAS	OLHOS	PUPILAS	NARIZ	BOCA
MEDO	Muito elevadas pelo meio, abatem-se sobre o nariz, músculos muito marcados e inchados	Entreabertos, a pálpebra superior escondida sob a sobrancelha; o branco do olho raído de vermelho; pálpebra inferior parece inchada e lívida	Sumida mais para baixo do olho	Parecem elevados; músculos inchados	Aberta e os cantos muito marcados
AMOR SIMPLES	Um pouco elevadas do lado onde se encontra a pupila	Medianamente abertos; branco do olho muito vivo e brilhante	Docemente virada para o objecto e parecerá um pouco cintilante e elevada	-	Um pouco entreaberta com os cantos um pouco elevados; lábios um pouco húmidos (causado pelo vapor que se eleva do coração)
DESEJO	Baixas e avançadas sobre os olhos	Mais abertos que o normal	A meio dos olhos e cheias de fogo	Narinas mais fechadas	Mais aberta que na paixão anterior; a língua pode aparecer no bordo dos lábios
RECEIO, APREENSÃO	Um pouco mais elevadas do lado do nariz	-	Cintilantes e num movimento inquieto, situadas a meio do olho	-	Aberta e puxada para trás, mais aberta dos lados do que no meio; lábio inferior mais retirado que o superior
CIÚME e ÓDIO	Abatidas e franzidas	-	Escondidas sob as sobrancelhas e viradas para o objecto que causa esta paixão; olhar de través do lado contrário à posição do rosto; devem parecer sem repouso e cheias de fogo	Narinas pálidas, abertas e mais marcadas que habitualmente, puxadas para trás o que causa rugas nas bochechas	Fechada com os dentes cerrados; lábio inferior excede o superior e são pálidos
TRISTEZA	Os cantos internos mais elevados que os externos	Branco do olho amarelado; pálpebras abatidas e um pouco inchadas; lívidos	Turvas	Narinas mais baixas	Entreaberta e os lados mais baixos; lábios pálidos e sem cor

DOR CORPORAL	
ALEGRIA	
RISO	
CHORO	
CÓLERA	
EXTREMO DESESPERO	
RAIVA	

PAIXÃO	SOBRANCELHAS	OLHOS	PUPILAS	NARIZ	BOCA
DOR CORPORAL	Mais elevadas que a paixão anterior	-	-	Eleva-se também e marca uma ruga nas bochechas	Um pouco aberta e puxada para trás
ALEGRIA	Sem movimento elevada pelo meio	Medianamente abertos e alegres	Vivas e iluminadas	Narinas pouco abertas	Os cantos da boca elevados, lábios vermelhos
RISO	Elevadas pelo meio do olho e abatidas do lado do nariz	Quase fechados; molhados ou lacrimejantes (bem diferentes dos da tristeza)	-	Narinas entreabertas	Entreaberta e mostra os dentes, os cantos puxados para trás e elevados, o que provoca rugas nas bochechas
CHORO	Baixas ao meio da fronte e muito vermelhas	Quase fechados e muito molhados e baixos do lado das bochechas	-	Narinas alargadas	Meio aberta e com os cantos abatidos; lábio inferior parece revirado e puxado para a frente
CÓLERA	Abatidas e imediatamente um pouco elevadas	Vermelhos e inflamados; pregas entre os olhos.	Cansadas e cintilantes	Narinas abertas e largas	Lábios comprimidos um contra o outro e lábio inferior sobreposto ao superior deixando os cantos da boca um pouco abertos formando um riso cruel e desdenhoso; parece ranger os dentes; saliva na boca
EXTREMO DESESPERO	Abatidas sobre os olhos e muito comprimidas do lado do nariz	Cheios de sangue e de fogo; pálpebras inchadas e lívidas	Cansadas e escondidas sob a sobrancelha, por baixo o olho parecerá cintilante e sem repouso	Narinas grossas e abertas elevam-se para cima e a ponta do nariz para baixo	Aberta e puxada para trás, mais aberta dos lados que no meio; lábio inferior mais grosso e revirado e mais pálidos que o resto da cara
RAIVA	Como o anterior	Cansados e num movimento contrário	Para o lado do nariz e retiram-se para o canto do olho do lado das orelhas	Como o anterior	Como o anterior

APÊNDICE 2
QUESTIONÁRIO AOS ALUNOS

Questionário de avaliação do módulo da figura humana

(os questionários são anónimos)

Globalmente o módulo agradou-te? _____ Porquê? _____

Os temas apresentados foram interessantes?

Sentiste-te motivado(a)?

A professora foi clara na apresentação dos temas?

Sentiste que a professora dominava os temas apresentados?

A professora conseguiu motivar-te durante os módulos?

Achaste os exercícios propostos adequados ao tema?

Os módulos estavam bem organizados?

O que gostaste mais?

E menos?

Comentários:

APÊNDICE 3
CRONOLOGIA DOS TRATADISTAS ABORDADOS

CRONOLOGIA DOS TRATADISTAS E ARTISTAS ABORDADOS

	V a.C.	Policleto	Roma	(c. 460 - c. 420 a.C.)
IV a.C.		Lisipo	Roma	
		Leocares	Roma	
	I a.C.	Vitrúvio	Roma	
XV	XIV	Cennino Cennini	Itália	(1370-1440)
		Alberti	Itália	(1404-1472)
	XVI	Boticelli	Itália	(1445-1510)
		Leonardo da Vinci	Itália	(1452-1519)
		Durer	Alemanha	(1471-1520)
		Daniele Barbaro	Itália	(1514-1570)
		Jean Cousin	França	(1522-1595)
XVII		Charles Le Brun	França	(1619-1690)
		Roger de Piles	França	(1635-1709)
		Gérard de Lairesse	Holanda	(1640-1711)
		Ignácio da Piedade Vasconcelos	Portugal	(1676-1677)
		Winckelmann	Alemanha	(1717-1768)
XIX	XVIII	Lavater	Suiça	(1741-1801)
		Cirilo Volkmar Machado	Portugal	(1748-1823)
	XX	Gombrich	Austria	(1909-2001)

ANEXO 1
PARECER DO PROFESSOR COOPERANTE

Relatório IPP

Mestranda Filipa Tirgoala

Ao longo dos dois últimos anos lectivos a Mestranda Filipa Tirgoala, deslocou-se inúmeras vezes à Escola Secundária da Portela, revelando um entusiasmo e uma entrega absolutamente fora do comum.

No presente ano, a Filipa leccionou inúmeras aulas de Desenho A de 11º ano cumprindo a planificação da disciplina e introduzindo algumas técnicas não previstas na planificação que enriqueceram ainda mais a formação académica dos alunos.

Antecipadamente a Mestranda entregou-me os planos de aula que cumpriu.

Os alunos desenvolveram com ela, o estudo do corpo humano. Para a introdução dos trabalhos, a Filipa fez apresentações teóricas com apresentação de *power point*, as suas apresentações foram por mim consideradas excelentes e pelos alunos seguidas com muito interesse.

Da minha observação das aulas leccionadas, constatei que a Filipa comunica de forma muito clara com os alunos, motivando-os de uma forma exemplar a desenvolver o trabalho proposto.

A Filipa levou os alunos a desenvolver modos próprios de expressão e comunicação visuais utilizando com eficiência os diversos recursos do desenho.

Deu orientações aos alunos para a realização das actividades e ajudou-os a desenvolver métodos de trabalho.

Estabeleceu uma comunicação equilibrada, harmoniosa e afectiva com os alunos da turma, que considero excelente.

Reforçou sempre positivamente as situações que se revelaram apropriadas, supervisionou sempre o trabalho dos alunos, com profissionalismo e muito envolvimento afectivo.

Pelo que foi acima exposto, considero que a Filipa desenvolveu um excelente trabalho. Sendo professora da turma e tendo com os alunos uma relação privilegiada, pedi-lhes que se pronunciassem sobre o trabalho desenvolvido pela Mestranda, foram unânimes na avaliação muitíssimo positiva que lhe fizeram.

A Professora Cooperante

Maria Teresa Ferreira

Portela, 3 de Junho de 2015